



Schiller's Gedichte

erläutert von

Heinrich Viehoff.

Zweiter Band:

Gedichte der dritten Periode; erste Abtheilung.



Schiller's Gedichte

erläutert und

auf ihre Veranlassungen, Quellen und Vorbilder

zurückgeführt

nebst

Variantensammlung

von

Heinrich Viehoff,

Professor und Director der Realschule erster Ordnung und der Provinzial-Gewerbeschule zu Trier.

Vierte, abermals gänzlich umgearbeitete Ausgabe in drei Bänden.

Zweiter Band:

Gedichte der dritten Periode; erste Abtheilung.

Stuttgart.

Verlag von Carl Conradi.

1872.

Druck von Gebrüder Mäntler in Stuttgart.

Register.

Zweiter Band des Commentars.

Gedichte der dritten Periode, erste Abtheilung.

Einleitung.

Wir stehen am bedeutendsten Ruhe- und Wendepunkt in Schiller's poetischer Laufbahn. Sechs Jahre lang nach Vollendung der Künstler schwieg Schiller's Muse, und als sie ihren Gesang wieder anhub, erschien sie ganz verändert. In Folge seiner Uebersiedelung nach Sachsen und Thüringen hatten sich freilich schon in den Gedichten der zweiten Periode, unter dem veredelnden Einflusse hochgebildeter Freunde und Freundinnen, seine Empfindungen zu mäßigen, seine Phantasie zu begränzen, sein Geschmack zu läutern begonnen; allein jene Gedichte der zweiten Periode sind noch durch eine breite Kluft von denen der dritten geschieden. Wir haben nun kurz anzudeuten, welche Umstände in den Jahren 1789 bis 1795 die neue große Umwandlung im Innern unsers Dichters, worauf diese Verschiedenheit beruht, hervorgebracht haben.

Zunächst sind zwei Wissenschaften hervorzuheben, mit denen sich Schiller in jener Zwischenzeit ernstlicher, als je zuvor beschäftigte: Geschichte und Philosophie. Zum Studium der Geschichte führte ihn zum Theil die durch Erfahrung gewonnene Einsicht, daß in unserm Vaterlande sich auf die Ausübung der Dichtkunst die äußere Existenz nicht gründen lasse. Er hielt es

für nothwendig, eine Berufs- und Brodwissenschaft zu wählen, und glaubte in dem Geschichtsstudium den Weg zu einer sorgenfreiern Zukunft zu finden. Allein wenigstens ebenso stark wirkte bei dieser Wahl ein inneres Bedürfniß mit. Es war ihm der Mangel an Welt- und Menschenkenntniß lebhaft zum Bewußtsein gekommen, und zugleich wuchs in ihm von Tag zu Tage das Bedürfniß einer allseitigen philosophischen, sittlichen und ästhetischen Selbstverständigung. Die Verständigung mit uns selbst beruht aber, wie Hoffmeister richtig bemerkt, großentheils auf der Verständigung mit der Außenwelt. Deßhalb sollte ihm zunächst das Studium der Geschichte das gewähren, was ihm eigene Lebenserfahrung bisher nicht eingetragen hatte. Hierbei waltete indeß neben dem allgemeinen menschlichen Interesse an der Außenwelt noch das besondere ob, für die künftige Ausübung des poetischen Talents einen reichern und bedeutendern Stoff zu gewinnen.

Allein die Geschichte war ihm ein, wenn auch nothwendiges, doch nur vorübergehendes Moment in seiner Selbstbildung. Nachdem sie ihn im Allgemeinen mit der Menschenwelt und den in ihr wirksamen Hauptfactoren bekannt gemacht und ihm ein erwünschtes Material des Wissens zugeführt hatte, hörte er auf, aus innerm Triebe sich mit ihr zu beschäftigen. Um so stärker regte sich aber jetzt das ihm längst inwohnende Interesse für Philosophie. Wie er sich durch die Geschichte über die äußere Menschenwelt orientirt hätte, so drängte es ihn jetzt sich denkend über den innern Menschen aufzuklären. Und auch hier ging seinem allgemeinen philosophischen Interesse ein besonderes, praktisches zur Seite: der Wunsch, für seine künftige poetische Thätigkeit feste Gesichtspunkte und Regeln zu finden. Den Standpunkt des bewußtlosen poetischen Erzeugens hatte er schon geraume Zeit hinter sich; „ich sehe mich jetzt erschaffen und bilden," schrieb er an Körner, „ich beobachte das Spiel der Begeisterung, und

meine Einbildungskraft beträgt sich mit minderer Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß." Es blieb ihm nun nichts mehr übrig, als dahin zu streben, daß ihm, wie er selbst sagt, „die Kunstmäßigkeit zur Natur würde, wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung"; und so warf er sich mit Eifer auf die Kantische Philosophie, aus der er jedoch bald, seinen besondern Zwecken gemäß, vorzugsweise die Aesthetik auswählte. Von einem so kräftigen und selbständigen Geiste, wie dem seinigen, war nicht zu erwarten, daß er sich mit einem passiven Aufnehmen begnügen werde; es entstand eine Reihe trefflicher Abhandlungen, worin er die Aesthetik weiter ausbildete, so wie er auch die Ergebnisse seiner historischen Studien in einer Anzahl von Schriften niedergelegt hatte.

Das Dritte, was wir in Betracht zu ziehen haben, ist die bereits erwähnte nähere Bekanntschaft mit den Griechen, deren Studium ihm besonders durch Wieland warm empfohlen wurde. Schon in einem Briefe an Körner aus dem J. 1788 gestand er, daß er die Alten in hohem Grade bedürfe, „um seinen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplicität zu entfernen anfange." Der wohlthätige Einfluß dieses Studiums gab sich uns bereits bei der Betrachtung der Künstler kund; aber die schönsten Früchte desselben treten doch erst in den poetischen Erzeugnissen der dritten Periode zu Tage. Wie bei jedem Studium Schiller's Productivität angeregt wurde, so gingen auch aus dem Studium der Griechen und Römer einige Uebersetzungen oder freie Nachbildungen hervor, durch welche er, wie Hoffmeister sich ausdrückt, „den antiken Geist sich anzueignen oder mit dem seinigen zu verschmelzen suchte;" und es ist sehr begreiflich, wenn auch nicht zu loben, daß er gerade den rethorischen, zum Reflectiren geneigten und nicht selten sogar sentimentalen Euripides wählte, der von den Tragikern der Griechen mit ihm die nächste Ver-

wandtschaft hatte, und den er selbst auf die Scheidelinie zwischen die antiken und modernen Dichter stellte.

Mit der Geschmacksbildung durch die Alten ging dann weiter die Gemüthsbildung durch Liebe und Freundschaft, deren gleichfalls bereits gedacht ist, Hand in Hand. Unter den freundschaftlichen Verhältnissen gab keines dem ganzen innern Leben unsers Dichters einen höhern Schwung, als das nähere persönliche Bekanntwerden mit Göthe, ein Ereigniß, das wir um so höher anzuschlagen haben, als mit ihm für beide Dichter ein neuer Frühling anbrach, worin, wie Göthe sagt, „Alles froh nebeneinander keimte und wie aus aufgeschlossenen Samen und Zweigen freudig hervorging." Die Gründung dieses herrlichen, folgenreichen Freundschaftsbundes fiel in das Jahr 1794. Aber bei Schiller hatte die poetische Quelle zu lange gestockt, als daß sie sofort wieder hätte in Fluß kommen können. Für ihn begann die neue poetische Aera etwa ein Jahr nachher, im Juni 1795; und auch da vermochte er noch nicht sich aus der philosophischen Atmosphäre sogleich in den reinen poetischen Aether zu erheben. Wie reich die Liederflora war, die seinem Geiste jetzt zu entsprießen begann, so waren die nächsten Gedichte dem Stoffe nach doch fast alle nicht aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen, und eben so wenig aus der Geschichte, die er so eifrig studirt hatte, sondern aus der Disciplin, womit er zuletzt beschäftigt gewesen war, der Philosophie entnommen. Bisweilen gab er in einem Gedicht einen bereits in seinen philosophischen Schriften niedergelegten Gedanken fast mit denselben Worten, nur in metrischer Form wieder (z. B. in Columbus, Die Führer des Lebens); in andern behandelte er früher erörterte Gedanken in einer mehr abweichenden, freien Weise; wieder in andern führte er Andeutungen, die er in den philosophischen Schriften ganz kurz und beiläufig gegeben hatte, weiter aus und ergänzte sie.

Göthe konnte es höchstens entschuldigen, aber nicht gutheißen,

daß sein Freund es unternahm, die „Aussprüche der Vernunft mit dichterischem Munde vorzutragen“. Er hätte es lieber gesehen, wenn Schiller aus den eigenen Lebensverhältnissen seine poetischen Stoffe entnommen hätte. Allein, abgesehen davon, daß diese sich bei Schiller weit weniger reich und interessant als bei Göthe gestalteten, hielt unsern Dichter auch seine zarte Gefühlsweise, eine gewisse Scheu davon ab, die ihn nahe berührenden äußern Ereignisse poetisch zu behandeln. Als, um nur Eines Beispiels zu gedenken, im J. 1791 auf die falsche Nachricht von Schiller's Tode Baggesen mit andern enthusiastischen Verehrern des Dichters zu Hellebeck eine Todesfeier veranstaltete, eine Huldigung, die ihn bis zu Thränen bewegte, schrieb er: „Jener Vorgang war für den Abgeschiedenen bestimmt; der Lebende wird sich nie mehr erlauben ihn zu berühren.“ Allerdings floß nicht selten aus seinen äußern Lebensverhältnissen ein Strom von Wärme und Leben in seine poetischen Productionen; aber er war immer sorgfältig bemüht, die persönlichen Bezüge aus der Darstellung wegzulassen, und hob diese dadurch noch mehr in's Allgemeine, daß er seine Privatverhältnisse zum Substrat einer Idee machte. So spiegeln sich in dem Gedicht Würde der Frauen und einer Anzahl von Epigrammen, welche schöne Weiblichkeit und Kindesleben behandeln, sein Gattenglück und seine Vaterfreude selbst für den, der Schiller's Lebensschicksale aufmerksam verfolgt hat, nur noch kaum erkenntlich ab.

Dann widerstrebte aber auch die Theorie, die er sich in der Periode der ästhetischen Selbstverständigung aufgebaut hatte, durchaus der Einmischung seiner persönlichen Verhältnisse in die Poesie. „Der Dichter,“ meinte er, „kann nur insofern unsere Empfindungen bestimmen, als er sie der Gattung in uns, nicht unserm specifisch verschiedenen Selbst abfordert. Um aber sicher zu sein, daß er sich auch wirklich an die reine Gattung in den Individuen wende, muß er selbst zuvor das Individuum

in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben. In einem Gedichte darf daher nichts wirkliche Natur sein; denn alle Wirklichkeit ist mehr oder minder Beschränkung der allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindung ist gerade um so viel weniger nothwendig und allgemein menschlich, als sie einem bestimmten Subject eigenthümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Nothwendigen liegt der große Styl." — So vereinigte sich seine Theorie mit seiner idealen Gemüthsstimmung und seiner äußern Lage, um ihm eine Quelle poetischer Stoffe, die für Göthe so ergiebig war, verschlossen zu halten.

Ebenso wenig, als den persönlichen Lebensbezügen, vermochte zu Anfang der dritten Periode Schiller's lyrische Muse der Geschichte geeignet Stoffe abzugewinnen. Er mußte erst die sittlich-ästhetische Welt, die er sich zuletzt durch seine Speculation aufgebaut hatte, vielgestaltig in kleinen Productionen ausgeprägt haben, ehe er als Lyriker zu jener Disciplin seine Zuflucht nehmen konnte, aus deren Born er als Dramatiker schon eine Zeit lang schöpfte. Bald jedoch, schon im J. 1797, begann er in einer Anzahl kleinerer poetischen Gebilde sich an die historische Ueberlieferung anzuschließen; es sind die Balladen, die er in poetischem Wettstreit mit Göthe dichtete; und später sehen wir ihn dann auch jene eigenthümliche Gattung von Poesien wieder aufgreifen, von welcher er schon am Schluß der zweiten Periode ein glänzendes Beispiel in den Künstlern gegeben hatte, und ein anderes mitten zwischen den metaphysischen Gedichten des Jahrs 1795 im Spaziergange gab; ich meine die kulturhistorischen Gedichte, eine Gattung, worin der Historiker und der Philosoph auf's innigste verbunden erscheinen.

Wichtiger aber, als die veränderte Quelle, an die sich unser Dichter allmählig bei der Auswahl seiner poetischen Stoffe zu

wenden pflegte, ist die veränderte Darstellungsweise, die sich gleichzeitig, wie im Drama, so auch in der Lyrik, der objectiven Darstellungsart Göthe's anzunähern begann. Bei der ästhetischen Beurtheilung eines Gedichtes kommt, wie Hoffmeister in Schiller's Leben (III, 241) näher erörtert, der subjective oder objective Dichtstoff nur in untergeordneter Weise in Frage. Der Stoff mag genommen sein, woher er will, dieser verschiedene Ursprung macht die poetische Darstellung selbst weder subjectiv noch objectiv. Es kommt hauptsächlich auf die Gestaltung des Stoffes an, und da kann ein aus der eignen Brust geschöpfter Gegenstand objectiv, d. h. ohne unberechtigten Einfluß der Reflexion und des sittlichen Interesses, ganz anschaulich gestaltet sein, und ein aus der Außenwelt hergenommener Inhalt ganz in's Subjective hineingezogen werden. Der eigentliche Unterschied der subjectiven und objectiven Poesie beruht lediglich darauf, ob (wie Göthe sich ausdrückt) „der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut". Nur das Letztere läßt Göthe als die wahre Natur der Poesie gelten. „Sie spricht," sagt er, „ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebhaft faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit." Diese letztere Art der Poesie, die das Allgemeine im Konkreten ergreift, ist diejenige, die man auch die reine, naive, plastische Poesie zu bezeichnen pflegt; jene andere, die das Allgemeine mittelst eines gesuchten zu versinnlichen strebt, ist Schiller's Ideendichtung, womit er die Gedichte seiner dritten Periode begann. Wir begegnen aber in des Dichters fortschreitendem Entwicklungsgange während dieser Periode noch einer dritten Gattung von Gedichten, worin Allgemeines und Konkretes als gesonderte Bestandtheile neben einander liegen. Sie steht in der Mitte zwischen der abstrakten Ideendichtung und der reinen, objectiven Dichtung, und bildet den Uebergang von jener zu dieser.

Ueberblickt man aus dem Gesichtspunkt dieser Dreitheilung die Gedichte der dritten Periode mit Rücksicht auf ihre Entstehungszeit, so zeigt sich uns zunächst Folgendes. Von den Epigrammen abgesehen, die für Schiller nur eine Zwischenübung waren, gehört weitaus die Mehrzahl der Gedichte der Jahre 1795 und 1796 der Gattung der Ideenpoesie an. Jedoch treten dazwischen schon einzelne Productionen auf, die entweder zur dritten, mittlern Gattung zu rechnen sind, oder sich gar schon der reinen, objectiven Dichtung sehr annähern; ich nenne beispielsweise die Gedichte der Abend, Pompeji und Herkulanum, Dithyrambe, die Ideale. Stärker und durchgreifender trat aber erst von 1797 an das Objective in Schiller's Darstellungsweise hervor; und hierin erkannte er selbst den Einfluß, den die Betrachtung von Göthe's Werken, der mündliche und briefliche Verkehr mit ihm und die Anschauung seines poetischen Schaffens auf ihn ausgeübt hatten. „Sie gewöhnen mir," schrieb er an Göthe, „immer mehr die Tendenz ab, die in allem Praktischen und besonders Poetischen eine Unart ist, vom Allgemeinen zum Individuellen zu gehen, und führen mich umgekehrt von einzelnen Fällen zu großen Gesetzen fort. Der Punkt ist immer klein und eng, von dem Sie auszugehen pflegen; aber er führt mich in's Weite und macht mir dadurch in meiner Natur wohl, anstatt daß ich auf dem andern Wege, dem ich, mir selbst überlassen, so gern folge, immer vom Weiten in's Enge komme, und das unangenehme Gefühl habe, mich am Ende ärmer zu sehen, als am Anfange."

Allein trotz dieser mächtigen Einwirkung Göthe's, und trotzdem daß Schiller jetzt selbst den Irrthum seiner Theorie, die das Bedeutende nur im Allgemeinen suchte und das Individuelle als etwas Geringfügiges verwarf, deutlich zu erkennen begann, gelang es ihm doch nur sich der reinen, objectiven Dichtung zu nähern, nicht aber sie völlig zu erreichen. Den Grund hiervon gibt Humboldt zum Theil in Folgendem an. „Schiller's

Dichtergenie war auf's engste an das Denken in allen seinen Höhen und Tiefen geknüpft; es tritt ganz eigentlich auf dem Grunde einer Intellectualität hervor, die Alles ergründend spalten, und Alles verknüpfend zu einem Ganzen vereinen möchte." — Schiller's Darstellung erreichte nicht deßhalb so schwer die reine Objectivität, weil es ihm etwa an der erforderlichen Lebendigkeit der Phantasie oder an Gestaltungskraft gemangelt hätte, sondern weil in ihm der Dichter mit dem Denker zu ringen hatte, und dieser jenem nicht ganz den Platz zu räumen vermochte.

Hierzu gesellte sich noch ein Anderes. In Schiller's Seele waltete auch ein mächtiges sittliches Princip, das sich wieder in ein heroisches und humanes spaltete. Auch dieses trat einer naiven und objectiven Darstellung hindernd entgegen, ergoß aber auch dafür einen Strom von Wärme und Pathos in seine poetischen Erzeugnisse, wie wir ihn nicht leicht bei andern Dichtern wiederfinden. „Er beflügelte seinen Genius," sagt Hoffmeister, „durch den Heroismus und die Humanität seiner Seele. Er dichtete immer zugleich mit dem Herzen, und ersetzte das, was seinen Gedichten an plastischer Anschaulichkeit abging, möglichst durch die Gewalt der Gefühle, die er in sie ausströmte. Seine dichterischen Erzeugnisse haben nicht immer die Lebendigkeit, welche aus einer ganz individuellen Zeichnung des Gegenstandes hervorgeht; aber sie sind durch das warme Gefühl ihres Urhebers beseelt. Das oft dünne, durchsichtige Gewebe der objectiven Darstellung wird dicht durch die goldenen Fäden, die der Sänger aus seiner eigenen Seele spinnend in dasselbe einträgt. Wie seine Gedichte aus einem sittlich gestimmten und geweihten Gemüthe entsprangen, so üben sie auf jedes unverdorbene Gefühl einen wunderbaren Zauber aus. Viele, die meisten derselben sind schwer verständlich und müßten daher wenig Leser haben, wenn nicht eine andere geheime Macht aus ihnen wirkte. Durch das in sie hineingelegte beste Herz sind sie so anziehend und ergreifend. Dem

geoffenbarten Gefühl des Dichters begegnet hochentzückt das mächtig erregte Gefühl des Lesers."

Dieses ernste und warme ethische Interesse finden wir in fast allen Gedichten Schiller's; denn er wählte nicht leicht einen Stoff, der einer pathetischen Behandlung widerstrebte, wogegen Göthe oft in der künstlerischen Behandlung auch der leichtesten Gegenstände ein Genüge fand. Daher erklärt es sich, warum Schiller's Gedichten ein so charakteristisches Gepräge, wenn man will, eine gewisse rhetorische Monotonie eigen ist, während Göthe's lyrische Muse in den mannigfachsten Gestalten sich darstellt. Eben daher begreift sich aber auch, warum wir Schiller's Werth schon an wenigen seiner Productionen schätzen lernen, während man eine Menge von Göthe's Gedichten zusammenfassen muß, um ein richtiges Urtheil über sein Talent zu gewinnen. Wenn Schiller dichtete, so betheiligten sich alle Hauptkräfte seines Wesens an der Production, die intellectuelle, die sittliche und die poetische Kraft. Die letztere erhielt durch die nähere Bekanntschaft mit Göthe für einige Zeit das Uebergewicht; aber es währte nicht lange, so machte Schiller's ursprüngliche Geistesorganisation wieder ihre Rechte geltend; und wer bei der Betrachtung seiner Gedichte der dritten Periode ihre Entstehungszeit sorgfältig beachtet, wird leicht gewahren, wie späterhin seine lyrische Poesie wieder einen mehr subjectiven, sentimentalen Charakter annahm.

Zugleich begann in seinen spätern Lebensjahren der Born der lyrischen Poesie immer spärlicher zu fließen. Der Grund hiervon lag keineswegs in Abnahme der dichterischen Productionskraft, sondern hauptsächlich darin, daß seine Begeisterung für die dramatische Poesie stetig zunahm, und seine Arbeiten und Entwürfe auf diesem Gebiet immer mehr in's Große und Breite wuchsen. Manche seiner kleinern Gedichte schlossen sich eng an die dramatischen Arbeiten an und verdanken ihnen allein ihren

Ursprung, so z. B. das Gedicht An Göthe, die Parabeln und Räthsel, das Mädchen von Orleans, Thekla, das Berglied, der Alpenjäger und die Stanzen Wilhelm Tell. Auch das war ein ungünstiger Umstand für seine Lyrik, daß er sich im J. 1799 entschloß den Musen-Almanach aufzugeben, der ihn bis dahin noch als ein äußeres Band an der lyrischen Poesie festgehalten und ihm manche werthvolle kleinere Gedichte entlockt hatte. Unter solchen Umständen würde der Ertrag seiner letzten fünf Jahre an lyrischen Poesien noch kleiner ausgefallen sein, wenn nicht glücklicher Weise in den Jahren 1802 und 1803 eine äußere Veranlassung ihm die Anregung zu einer Anzahl schöner Lieder gegeben hätte. Schon im November 1801 berichtete er an Körner: „Göthe hat eine Anzahl harmonirender Freunde zu einem Klubb oder Kränzchen vereinigt, das alle vierzehn Tage zusammenkommt und soupirt. Es geht recht vergnügt dabei zu, obgleich die Gäste zum Theil sehr heterogen sind; denn der Herzog selbst und die fürstlichen Kinder werden auch eingeladen. Wir lassen uns nicht stören; es wird fleißig gesungen und pokulirt. Auch soll dieser Anlaß allerlei lyrische Kleinigkeiten erzeugen, zu denen ich sonst bei meinen größern Arbeiten niemals kommen würde.“ Das nächste Jahr rief denn auch einige poetische Blüthen dieser Art hervor: Die vier Weltalter, An die Freunde, Dem Erbprinzen von Weimar und Die Gunst des Augenblicks, zu denen im J. 1803 noch Das Siegesfest und die beiden Punschlieder hinzukamen.

Wir haben in den frühern Ausgaben dieses Commentars bei der Betrachtung der einzelnen Gedichte die chronologische Folge zu Grunde gelegt. Es trat dadurch dem Leser der nach bestimmten und natürlichen Gesetzen fortschreitende Entwicklungsgang des Schiller'schen Geistes von selbst anschaulich entgegen. Da wir aber in der vorliegenden Ausgabe, dem Wunsch der Verlagshandlung entsprechend, zu größerer Bequemlichkeit für

einen weitern Leserkreis, uns an die herkömmliche, keineswegs beifallswürdig geordnete Reihenfolge der Gedichte anschließen: so dürfte ein etwas näher orientirender chronologischer Ueberblick über die Gedichte der dritten Periode nicht unzweckdienlich sein.

Nachdem Schiller gegen die Mitte des Jahrs 1795 mit seiner poetischen Epistel Poesie des Lebens aus der langen Laufbahn philosophischer Selbstverständigung auf den Boden der Dichtkunst zurückgekehrt war: sammelte sein poetischer Genius schnell wieder seine Kraft, und es entströmte ihm in der zweiten Hälfte des Jahrs eine Fülle von Gedichten, unter denen wir folgende hervorheben: Die Macht des Gesanges, Pegasus im Joche, Der Tanz, ein Spruch des Confucius, Das Ideal und das Leben, Der Genius, Die Ideale, Das verschleierte Bild zu Sais, Würde der Frauen, Der Spaziergang, Der Abend, Abschied vom Leser, Die Theilung der Erde, Die Weltweisen. Dazwischen entstand eine große Anzahl epigrammatisch gehaltener Gedichte, deren Stoff meistens der Wissenschaft, womit er zuletzt sich beschäftigt hatte, entnommen war. Man hat daher mit Recht das Jahr 1795 vorzugsweise als das der Ideendichtung bezeichnet.

Das Jahr 1796, das Epigrammenjahr, kann sich in Fruchtbarkeit an kleinern Gedichten mit dem vorhergehenden nicht messen, wiewohl es, wenn man jedes Epigramm als ein besonderes Gedicht betrachten will, eine größere Zahl von Stücken aufzuweisen hat. Schiller's poetische Productivität bethätigte sich in diesem Jahre, wenn man Die Klage der Ceres, Das Mädchen aus der Fremde, Pompeji und Herkulanum, Die Dithyrambe und etwa noch Die Geschlechter abrechnet, nur auf dem Felde der epigrammatischen Poesie, auf diesem freilich dafür um so reicher. Für die schwächere Ergiebigkeit seiner

eigentlich lyrischen Ader zeigen sich mehrere Erklärungsgründe. Schon die außergewöhnliche Fruchtbarkeit des Jahres 1795 ließ für das nächste Jahr einen weniger reichen Ertrag erwarten. Schiller hatte dieses selbst vorausgesehen. „Ich habe," schrieb er im December 1795 an Humboldt, „meine poetische Fruchtbarkeit in diesem Jahre doch zum Theil der langen Pause zuzuschreiben, die ich in poetischen Arbeiten machte, und die mich Kräfte sammeln ließ. Im nächsten Jahre wird es langsamer gehen." Dazu kamen, außer eigener fortdauernder Kränklichkeit, Störungen durch Todesfälle und Krankheiten in seiner Familie, Beunruhigung um das Schicksal der Hinterbliebenen, Geschäftssorgen, welche die Herausgabe des Musen-Almanachs und der Horen mit sich brachte, Zeit und Stimmung raubende Correspondenzen mit Buchhändlern und Mitarbeitern, Verpackung und Expedirung der Exemplare u. dergl. Einflußreicher aber, als alles dieses, war sein immer enger werdendes Verhältniß zu Göthe. In dem Maße, wie er sich in die Anschauung des Wesens und der Productionen seines Freundes vertiefte, genügten ihm seine eigenen bisherigen Leistungen immer weniger. Ja, er ging einmal so weit, an Körner zu schreiben, gegen Göthe sei und bleibe er nur ein poetischer Lump. Seine Ideenpoesie fing ihm an unschmackhaft zu werden, er sehnte sich nach einem realern Gehalt für seine Dichtungen. Da er sich aber schwer entschließen konnte, seine nächsten Herzens- und Lebensbezüge auf eine individuelle Weise poetisch zu gestalten, so hielt er sich an die Tagesliteratur und seine Stellung als Schriftsteller zu der Welt, und entnahm daraus den Stoff zu einer Menge von Epigrammen. Im Ganzen war das J. 1796 als eine Uebergangszeit, worin er sich zu der reinern Gattung der Lyrik vorbereitete, für die Erzeugung so kleiner poetischen Gebilde, wie die Epigramme sind, noch immer günstig genug. Er konnte in einzelnen glücklichen Augenblicken mit leichter Mühe eine größere Anzahl hinwerfen. Es spricht

sich aber auch in ihnen ganz bestimmt der Charakter einer Uebergangsperiode aus; denn während viele derselben, die wir als allgemeine bezeichnen können (Votivtafeln), ihrem Inhalte nach auf die Ideenpoesie zurückweisen, deuten andere, die persönlichen, polemischen Charakters sind (Xenien), auf die realere Poesie voraus, der er sich jetzt zuzuwenden im Begriffe stand.

Im J. 1797 tritt diese realere Poesie in den Vordergrund, und zwar zumeist in den Balladen, nach denen Schiller selbst dieses Jahr als das Balladenjahr bezeichnet hat. Doch wollte sich in den ersten Monaten die rechte Stimmung zur lyrischen Poesie noch nicht einstellen, und daran waren besonders die Xenien, „die mordbrennerischen Füchse", Schuld, die er im vorigen Jahre im Verein mit Göthe in die literarischen Felder Deutschlands gejagt, und die Alles in Feuer und Flammen gesetzt hatten. Schiller hatte diese polemischen Epigramme, worin er seiner Gereiztheit über die ungünstige Aufnahme der Horen Luft machte und ein literarisches Gericht über die Schriftsteller seiner Zeit hielt, in einem poetischen Wettstreit mit Göthe gedichtet, und Beider Thätigkeit hatte sich dabei so ineinander verschränkt, daß sie später selbst nicht mehr im Stande waren, ihr Eigenthumsrecht genau festzustellen. Die Wirkung war eine ganz außerordentliche; der Musen-Almanach, worin sie erschienen, mußte bald zum zweiten und dritten Mal aufgelegt werden. Nur wenige Männer, wie Körner, Fr. Aug. Wolf, die beiden Humboldt, Zelter, erhoben sich zu einer freiern Würdigung dieser seltsamen Productionen; die meisten, und darunter Herder, Wieland und Voß, so schonend diese letztern auch behandelt worden waren, äußerten ihren Unmuth in Gespräch und Briefwechsel. Es blieb aber nicht bei lebhaften mündlichen und brieflichen Ausfällen gegen die Xenien; bald stürzten, wie aus geöffneten Schleusen, öffentliche Entgegnungen hervor in Versen und Prosa, größtentheils recht derber Art. Schiller war über einige dieser Angriffe

sehr verstimmt und ärgerlich; besonders verdroß es ihn, daß man ihm die miserable Rolle des Verführten zutheilte. Göthe dagegen blieb heiter und wohlgemuth, und fand das Betragen des literarischen Pöbels ganz nach seinem Wunsch; nur hielt er es für rathsam, sich jetzt einer größern und ernstern Aufgabe zuzuwenden, griff sein episches Gedicht Hermann und Dorothea mit erhöhtem Eifer an, und ermahnte Schiller zur Ausführung des Wallenstein, da sie „nach dem tollen Wagestück mit den Xenien sich bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und ihre proteische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln müßten.“

Diese Mahnung ging bei Schiller nicht verloren. Er beschäftigte sich in der ersten Jahreshälfte eifrig mit dem Wallenstein, und vertiefte sich nebenher in die Lectüre von Shakespeare und Sophokles. So gerieth seine lyrische Muse in's Gedränge und war Monate lang zum Feiern genöthigt. Ueberhaupt war seine vorherrschende Gemüthsstimmung der lyrischen Dichtkunst weniger zusagend, als der dramatischen. Ein genießendes Vertiefen in die eigene Empfindung war ihm nicht vergönnt; er hatte fast immer einen schweren Kampf gegen beengende Verhältnisse und Krankheit zu bestehen, und sein Geist war in einer stetigen und energischen, auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Entwicklung begriffen, — ein innerer Zustand, der dem Dramatiker weit günstiger als dem Lyriker ist. Diese unvortheilhafte Disposition kam ihm selbst manchmal zu deutlichem Bewußtsein, und er scheint dann einen Trost darin gesucht zu haben, daß er das lyrische Fach als ein untergeordnetes betrachtete. So erklärte er es schon 1789 in einem Briefe an Körner für „das kleinlichste und undankbarste unter allen“, und noch neun Jahre später (im August 1798) gestand er dem Freunde, daß er sogar eine Abneigung gegen dasselbe habe, weil ihn das Bedürfniß des Musen-Almanachs seiner Neigung zuwider aus den besten

Arbeiten am Wallenstein reiße. „Ich kann," fügte er hinzu, „die Zeit, die mir die Redaction des Almanachs und der eigene Antheil (d. h. die Ausstattung desselben mit eigenen Gedichten) wegnimmt, zu einer höhern Thätigkeit verwenden." Hiernach haben wir es noch als ein Glück zu betrachten, daß er in der zweiten Hälfte des Jahrs 1797 nicht bloß die Stimmung zu sechs trefflichen Balladen fand, die er in poetischem Wettstreit mit Göthe dichtete (es waren Der Taucher, Der Handschuh, Der Ring des Polykrates, Ritter Toggenburg, Die Kraniche des Ibykus und Der Gang nach dem Eisenhammer), sondern auch den Epigrammen der beiden vorigen Jahre einen kleinen Nachwuchs hinzufügte, ferner eine Anzahl didaktischer Poesien von eigenthümlichem Charakter und strophischem Bau (Breite und Tiefe, Licht und Wärme, Die Worte des Glaubens, Hoffnung) und ein paar eigentliche Lieder (Die Nadowessische Todtenklage, Das Geheimniß, Die Begegnung) dichtete.

In der ersten Hälfte des Jahrs 1798 erwärmte sich Schiller durch erfolgreiches Fortarbeiten am Wallenstein immer mehr für die dramatische Poesie, und in gleichem Maße trat die lyrische bei ihm in den Hintergrund. Am 15. Juni hatte er noch sehr wenig für den Almanach gedichtet. „Göthe," schrieb er damals an Körner, „hat schon sehr schöne Sachen dazu parat. Was mir dazu wird eingegeben werden, das wissen die Götter." Indeß war, als er dies berichtete, doch bereits ein Gedicht für den Almanach concipirt, Das Glück, ein Nachschößling der Ideenpoesie von hymnenartigem Schwunge. Bald darauf scheint er ein paar Lieder, die er im vorigen Jahre für musikalische Composition begonnen aber nicht ausgeführt hatte, zum Abschluß gebracht zu haben: An Emma und Des Mädchens Klage. Und wie er im Glück eine bereits hinter ihm liegende Gattung durch ein neues Produkt vermehrte, so fügte er jetzt auch dem

herrlichen Balladenstrauße des vorigen Jahrs noch ein paar duftende Blumen bei: den Kampf mit dem Drachen und die Bürgschaft. Endlich kehrte er mit dem Eleusischen Fest zu der culturhistorischen Poesie zurück, die im nächstfolgenden Jahre in einer noch glänzendern Production ihren Höhenpunkt erreichen sollte.

Das Jahr 1799 war wieder größtentheils der dramatischen Poesie gewidmet. Am 17. März hatte er, wie es in seinem Notizenbuch heißt, „den Wallenstein beendigt und Göthe'n durch einen Expressen geschickt," und schon lebte er Anfangs Mai, nach einem Briefe an Körner, „in einem neuen dramatischen Element," der Maria Stuart. So sehr sich Körner über diese frische Thätigkeit des Freundes auf dem Felde des Dramas freute, so ungern sah er ihn doch von der lyrischen Poesie sich abwenden. „Warum willst du," schrieb er ihm, „den Almanach aufgeben? Das Auswählen unter den eingesandten Beiträgen mag wohl kein angenehmes Geschäft sein; aber mir thut es leid, daß für dich eine äußere Veranlassung zur poetischen Thätigkeit verloren geht. Du wirst freilich nicht müssig sein, aber dich mehr mit größern Werken beschäftigen, und wir werden manche kleinere Gedichte einbüßen." Allein Schiller hatte fest beschlossen, daß der Almanach für das nächste Jahr der letzte sein sollte. Er machte, wie er selbst in seinem Notizenbuch aufgezeichnet hat, „vom 2. September 1799 bis zum 1. Oktober eine Pause an der Maria Stuart", und lieferte für den Almanach zwar nur drei Stücke, aber darunter zwei von klassischer Vollendung: das Lied von der Glocke, die Krone seiner culturhistorischen Gedichte, und die Erwartung, ein bewundernswürdiges lyrisches Gedicht. Außerdem fügte er jetzt einen zweiten Spruch des Confucius (von dem Raume) zu jenem ersten aus dem J. 1795 (von der Zeit) hinzu, und dichtete zu den Worten des Glaubens aus dem J. 1797 ein Gegenstück in den Worten

des Wahns. Endlich gehört noch als fünftes kleineres Gedicht die Nänie in das J. 1799, ein Stück in elegischem Versmaß, das wie das Glück aus dem vorigen Jahr, noch auf die Ideendichtung zurückweist, aber durch ein stark elegisches Gepräge, wie jenes durch hymnischen Schwung, sich der lyrischen Poesie im engern Sinne annähert.

Schiller's Musen-Almanach auf das J. 1800 war der letzte, den er erscheinen ließ; und so fehlte denn auch fortan dieses äußere Band, das ihn noch mit der lyrischen Poesie verknüpfte. Unterdessen hatte sich der Kreis seiner dramatischen Plane immer mehr erweitert. In Gemeinschaft mit Göthe wollte er ein Repertorium für die deutschen Theater, theils durch eigene Production, theils durch Uebertragung und Bearbeitung bedeutender Dramen des Aus- und Inlandes schaffen. In diesem Sinn hatte Göthe bereits den Mahomet von Voltaire übersetzt, und er selbst beschäftigte sich in den ersten Monaten von 1800 mit der Nachdichtung von Shakespeare's Macbeth. Und kaum war diese beendigt, so ging die eigene dramatische Production weiter. Er führte zunächst seine Maria Stuart zu Ende und begann dann am 1. Juli mit gesteigertem Eifer die Jungfrau von Orleans. So würde sein Geist von der lyrischen Poesie vielleicht ganz abgelenkt worden sein, wenn er nicht eine Sammlung und Redaction seiner kleinern Gedichte zu besorgen gehabt hätte, die ihn bis tief in den August hinein beschäftigte. Wie hiernach zu erwarten war, fiel der Ertrag des Jahrs 1800 an lyrischen Gedichten sehr dürftig aus. Außer dem Gedicht An Göthe, das sich eigentlich ganz an die dramatischen Bestrebungen beider Dichter anschließt, lieferte er nur noch Die Antiken zu Paris und die deutsche Musen, deren letzteres ebenfalls in dem durch seine dramatischen Plane angeregten Gedankenkreise zu wurzeln scheint.

Eben so wenig war das Jahr 1801 seiner Lyrik günstig.

In den ersten Monaten setzte er mit großem Fleiße seine Arbeiten an der neuen Tragödie, der Jungfrau von Orleans, fort, und konnte am 16. April den Abschluß des Ganzen in seinem Notizenbuche anmerken. Nebenbei hatte ihm eine neue Ausgabe des Don Carlos und die letzte Durchsicht des Macbeth und der Maria Stuart viel zu schaffen gemacht. Als er sich dieser Arbeiten entledigt hatte, empfand er, wie gewöhnlich nach der Vollendung eines bedeutenden Werkes, ein großes Mißbehagen. „Ich wünschte wieder in einer neuen Arbeit zu stecken;“ schrieb er an Körner; „es ist nichts als die Thätigkeit nach einem bestimmten Ziel, was das Leben erträglich macht.“ An dramatischen Stoffen fehlte es ihm nicht, aber er konnte sich nicht entscheiden. Zu denen, die er bereits vorläufig durchdacht hatte, gehörten die Maltheser und Warbeck, außerdem ein Sujet von eigener Erfindung, das (wie er an Körner schrieb) den Chor mit eingerechnet nur aus zwanzig Scenen mit fünf Personen bestand — ohne Zweifel die Braut von Messina, ferner neben einigen noch embryonischen Stoffen eine Komödie. Ehe es zwischen diesen zu einer festen Entscheidung gekommen war, trat er am 6. August eine Reise zu seinem Freunde Körner an und verlebte in dessen Weinberge zu Loschwitz bis zum 1. September und dann noch in Dresden bis zum 15. September genußreiche Tage. Da er auch nach der Rückkehr sich nicht sogleich in eine freie productive Thätigkeit zu versetzen vermochte, griff er, um nicht die Zeit zu verlieren, die Ausführung eines alten Vorsatzes an: die Bearbeitung der Gozzi'schen Turandot für das Theater, und kam damit bis Neujahr 1802 zu Stande. — Wir sehen, die dramatische Poesie ist es, der fortwährend sein Sehnen und Streben sich zuwendet. Der lyrischen gönnte er in diesem Jahre nur in der Epoche, wo er entscheidungslos zwischen mehrern dramatischen Stoffen eine kurze Zeit, und auch da noch mußte ein äußerer Antrieb hinzukommen, um ihn zur Ausführung einiger

kleinen Gedichte zu bestimmen. Bei Cotta erschien seit einigen Jahren ein Damenkalender, von Lafontaine redigirt; für diesen ging der Verleger unsern Dichter um einige Beiträge an. Am 28. Juni schrieb Schiller an Göthe: „Das kalte Wetter vor vierzehn Tagen hat meine Gesundheit angegriffen und meinem Fleiß geschadet. Für Cotta habe ich indeß doch eine Ballade, Leander und Hero, wirklich zu Stande gebracht, nebst noch einigen kleinern Gedichten, die ich Ihnen bei Ihrer Zurückkunft vorzutragen hoffe." Zu den letztern gehören ohne Zweifel der Antritt des neuen Jahrhunderts und das Mädchen von Orleans, die beide, wie Hero und Leander, in den Damenkalender aufgenommen wurden. Endlich knüpfte sich gegen den Schluß des Jahres an die Bearbeitung der Turandot eine Anzahl kleinerer Gedichte, die ursprünglich für dieses Drama bestimmt waren, aber später auch in die Gedichtsammlung unter dem Namen Parabeln und Räthsel übergingen, zum größern Theile jedoch dem nächstfolgenden Jahre angehören.

Das Jahr 1802 war in seiner größern ersten Hälfte für unsern Dichter überhaupt ein verhältnißmäßig unergiebiges. Seine gesellschaftlichen Beziehungen in Weimar, wo er jetzt lebte, sowie häusliche und Familienverhältnisse brachten allerlei Störungen, abgesehen davon, daß er noch immer nicht mit sich ganz einig werden konnte, welchen dramatischen Stoff er zunächst ausführen sollte. Am 17. März schrieb er an Körner: „Leider habe ich diesen Winter so viel als nichts gethan, weil ich mich nicht bestimmen konnte, und weil die hiesige Existenz sehr zerstreuend für mich ist." Und auch in spätern Briefen wiederholen sich solche Klagen: „Es ruht ein wahrer Unstern über diesem Jahre," schrieb er am 5. Juli, „daß alle Plagen abwechselnd auf uns hereinstürmen und uns nicht zur Besinnung kommen lassen." Zu diesen Plagen gehörten Krankheiten der Seinigen, der Ankauf eines Hauses in Weimar mit den Unannehmlichkeiten des Um-

zugs, dann Nachrichten von der Erkrankung und bald darauf von dem Tode seiner geliebten Mutter. Erst am 9. September berichtete er Körnern, daß er die letzte Zeit nicht unthätig gewesen, und nun mit Ernst an einer neuen Tragödie, der Braut von Messina, arbeite. Schiller's lyrische Muse würde natürlich unter den Störungen dieses Jahres noch weniger reiche Spenden, als die dramatische, geboten haben, wenn nicht glücklicher Weise das bereits erwähnte, von Göthe gestiftete Gesellschaftskränzchen die Gedichte: An die Freunde, Die vier Weltalter, Dem Erbprinzen von Weimar und Die Gunst des Augenblicks hervorgerufen hätte, neben denen noch zwei andere Gedichte: Kassandra und Thekla und die Mehrzahl der gleichfalls schon erwähnten Räthsel dem J. 1802 ihr Entstehen verdanken. Auch Göthe wurde durch das Kränzchen zu einer Reihe trefflicher Lieder angeregt, und so finden wir hier wieder beide Dichter, wie früher in der Xenien- und Balladendichtung, in einem poetischen Wettstreit miteinander. Wie in diesen zwei Gruppen von Wettgedichten, so tritt auch in den Gesellschaftsliedern der verschiedene Charakter beider Dichter sehr bestimmt hervor. Göthe wählte in der Regel leichtere Sujets, anmuthige und gefällige Stoffe, deren Behandlung ihm meisterhaft gelang; wogegen Schiller sich durch den Ernst seiner Sinnesweise und den Schwung seiner Empfindung zu den erhabensten und großartigsten Gegenständen hingezogen fühlte. „Er warf," wie Hoffmeister sagt, „den Ernst der Weisheit, ein weltumfassendes Gemüth in die Schale der gesellschaftlichen Unterhaltung, und ernst, wie diese, waren auch seine Gesellschaftslieder, nach jenem Grundsatze, man müsse, wenn man auf die Menschen wirken wolle, zuerst die bildende Hand spielend an den Müßigang und die Vergnügungen der Menschen legen." Auch enthielt er sich solcher Beziehungen auf die speziellsten Verhältnisse, wodurch, wie so manche andere Gedichte Göthe's, so auch einige seiner Gesell-

schaftslieder für die weitern Kreise räthselhaft und theilweise ungenießbar werden. Göthe hatte über dem Schaffen der hieher gehörigen Lieder immer den nächsten Kreis, Schiller eine ganz idealisirte Gesellschaft im Auge. Und wie er beim Schaffen dieser Gedichte nicht aus seiner Natur heraus konnte, so zeigte er sich auch beim Urtheil über die Göthe'schen nicht unbefangen. „Es ist eine erstaunliche Klippe für die Poesie," schrieb er den 18. Februar 1802 an Körner, „Gesellschaftslieder zu verfertigen; die Prosa des wirklichen Lebens hängt sich bleischwer an die Phantasie, und man ist immer in Gefahr, in den Ton der Freimaurerlieder zu fallen, der (mit Erlaubniß zu sagen) der heilloseste von allen ist. So hat Göthe selbst einige platte Sachen bei dieser Gelegenheit ausgehen lassen, wiewohl auch einige sehr glückliche Liedchen mit unterliefen." Bei unbefangener Schätzung muß man Göthe'n im Gesellschaftsliede die Palme, nicht bloß im Vergleich mit Schiller, sondern auch mit unsern übrigen Dichtern zuerkennen.

Während des Januars 1803 führte Schiller die Braut von Messina zu Ende und begann dann „zu seiner Erholung und um der dramatischen Novität willen", wie er an Körner schrieb, die freie Uebertragung zweier Kunstspiele des fruchtbaren Theaterdichters Picard, die er unter dem Titel „Der Parasit" und „Der Neffe als Onkel" herausgab. Hierauf folgten Anfangs Mai manche „theatralische Zerstreuungen"; besonders machte er sich viel mit den Proben zur Aufführung seiner Jungfrau von Orleans zu schaffen. Von der Mitte Mai bis zum 20. Juni muß ihm eine freiere Zeit vergönnt gewesen sein; denn unter dem letztern Datum schickte er an Körner eine Anzahl kleiner poetischen „Novitäten", die Zelter componiren sollte. Es waren ein paar Gedichte für das noch fortbestehende Kränzchen: Das Siegesfest und ein Punschlied, und ferner Der Graf von Habsburg. Wegen „einiger andern Kleinigkeiten" ver-

wies er Körner auf den mitgeschickten zweiten Band seiner Gedichte, worin sich ein zweites Punschlied und Der Pilgrim befand. Auch ward damals vielleicht schon Der Jüngling am Bach gedichtet, da er für das Lustspiel „der Parasit“ bestimmt war. Von diesen Gedichten weist der Graf von Habsburg darauf hin, daß Schiller schon um die Mitte des Jahrs mit den Vorarbeiten zu einem neuen dramatischen Werke, dem Wilhelm Tell, beschäftigt war. Diesem widmete er nach einem Sommeraufenthalt zu Lauchstädt die übrigen Monate des Jahrs mit so stetigem Fleiße, daß für die Entstehung kleinerer lyrischen Productionen kein Raum blieb.

Mit dem J. 1804 nähern wir uns schon dem Zeitpunkte, wo dem edlen Leben und Wirken unsers Dichters ein allzu frühes Ziel gesetzt war. Seine Gesundheit wurde immer wankender, die Unterbrechung seiner Thätigkeit durch Uebelbefinden immer häufiger. Doch gelang es ihm, durch hartnäckiges Fortarbeiten den Tell so früh zu bewältigen, daß er am 20. Februar die Abschließung desselben seinem Freunde Körner melden konnte. Und schon am 10. März hatten sich seine Gedanken einer neuen und großartigen dramatischen Aufgabe zugewandt; denn es heißt in seinem Notizenbuch unter diesem Datum: „Mich zum Demetrius entschlossen“. Die Beschäftigung mit diesem Drama wurde gegen Ende April durch eine Reise nach Berlin und einen sechszehntägigen Aufenthalt daselbst unterbrochen. Nach der Heimkehr begann er wieder zwischen dem Demetrius und Warbeck zu schwanken, und verlor die übrigen Monate des Jahrs größtentheils durch wiederholte schwere Krankheitsanfälle und nachfolgende Schwäche. In der Mitte Januar 1805 erkrankte er abermals, und kaum wieder zu einigen Kräften gelangt, mußte er im Februar neue Fieberanfälle in seinem Notizenkalender anmerken. Die Tage der Reconvalescenz füllte er mit einer leichtern dramatischen Aufgabe, der Uebertragung der Racine’schen Phädra, aus.

Dann griff er seinen Demetrius wieder an; aber mitten in der Arbeit an diesem Werk überraschte in der Tod am 9. Mai 1805.

Wir sehen, die letzte Zeit seines Lebens war für die Entstehung lyrischer Gedichte besonders ungünstig. An den Tagen, wo er sich minder unwohl fühlte, suchte er das in seinen dramatischen Arbeiten Versäumte nachzuholen, und so steht denn auch das Wenige, was wir noch von kleinern Gedichten zu erwähnen haben, in enger Beziehung zu jenen Arbeiten. Es sind das Berglied, welches gelegentlich über der Beschäftigung mit dem Tell entstand, der Alpenjäger, der sich gleichfalls an dieses Schauspiel anschließt, und die Stanzen Wilhelm Tell, womit er ein Exemplar des gleichnamigen Dramas einem Gönner und Freunde zusandte.

Auf die in den frühern Auflagen dieses Commentars enthaltene Nachlese kleinerer Gedichte von Schiller verzichten wir in der vorliegenden an die herkömmliche Gedichtsammlung sich anschließenden Ausgabe. Doch dürfte es zur vollen Würdigung von Schiller's Thätigkeit auf dem lyrischen Gebiete nicht unzweckmäßig sein, hier eine kurze Uebersicht über die aus der Gedichtsammlung ausgeschlossenen kleinern Productionen der dritten Periode folgen zu lassen.

Es lag nicht in Schiller's großartigem Sinne, auch die minder bedeutenden seiner poetischen Erzeugnisse so sorgsam zu Rath zu halten, als dies Göthe zumal in spätern Jahren zu thun pflegte. Sonst hätte er sicher vor Allem seinen Antheil an den mit Göthe gemeinschaftlich gedichteten Epigrammen zur Bereicherung der eignen Gedichtsammlung vollständiger ausgebeutet und verwerthet. Der Musen-Almanach für das J. 1797 brachte außer einigen zerstreuten Epigrammen vier gesonderte Epigrammengruppen: 1) Tabulæ votivæ (103 an der Zahl), 2) eine Sammlung, „Vielen“ (18 Distichen), 3) eine Sammlung, „Einer“ überschrieben (18 Distichen), und 4) eine Gruppe,

„Eisbahn“ betitelt, Göthe allein angehörig. Von den drei ersten Gruppen war jede G. und S. unterschrieben und dadurch als Göthe's und Schiller's gemeinschaftliches Produkt bezeichnet. Die beiden Dichter waren gleich anfangs übereingekommen, ihre Eigenthumsrechte an den einzelnen Epigrammen für immer auf sich beruhen zu lassen, und beim zukünftigen Sammeln ihrer Gedichte sie in eines Jeden Sammlung ganz aufzunehmen. Letzteres ist nicht geschehen. Beide Dichter haben einzelne Epigramme und kleinere Gruppen für ihre Gedichtsammlungen ausgehoben, und waren dabei offenbar selbst nicht mehr über das Mein und Dein im Klaren; denn mehrere Votivtafeln, sowie auch ein Xenion, sind von Schiller, wie von Göthe, als Geisteskinder anerkannt worden. Die Sammlungen „Vielen“ und „Einer“ hat sich Göthe trotz der ursprünglichen Unterschrift G. und S. ganz zugeeignet. Manche der Votivtafeln sind weder in Schiller's, noch in Göthe's Gedichtsammlung übergegangen; und dabei ist unstreitig Schiller am meisten zu kurz gekommen; denn wir vermissen nun bei ihm manches inhaltschwere allgemeine Epigramm, das unverkennbar den Stempel seines Geistes trägt und eines Platzes in seiner Gedichtsammlung wohl würdig wäre; und noch nachtheiliger ist für die allseitige Schätzung seiner Dichterkraft die Nichtaufnahme so vieler geistvollen persönlichen Epigramme, in welcher Gattung er Göthe'n, wie dieser selbst anerkannte, entschieden überlegen war.

Daß Schiller einigen Gelegenheitsgedichten der dritten Periode die Aufnahme in die Sammlung versagt hat, wird uns bei der Theorie, die er sich über diese Gattung gebildet hatte, nicht befremden. Und doch wäre es für den Leser erquicklich, den Dichter auch in dieser Art von Poesie kennen zu lernen. So warf er 1796 im Namen seines kleinen Sohnes Karl folgende humoristische Verse hin:

Am Geburtstage der Kirchenräthin Griesbach.

Mach' auf, Frau Griesbach! ich bin da
Und klopf' an deine Thüre;
Mich schickt Papa und die Mama,
Daß ich dir gratulire.

Ich bringe nichts als ein Gedicht
Zu deines Tages Feier;
Denn Alles, wie die Mutter spricht,
Ist so entsetzlich theuer.

Sag selbst, was ich dir wünschen soll;
Ich weiß nichts zu erdenken.
Du hast ja Küch' und Keller voll,
Nichts fehlt in deinen Schränken.

Es wachsen fast dir auf den Tisch
Die Spargeln und die Schoten,
Die Stachelbeeren blühen frisch,
Und so die Renegloten.

Bei Stachelbeeren fällt mir ein,
Die schmecken gar zu süße;
Und wenn sie werden zeitig sein,
So sorge, daß ich's wisse.

Viel fette Schweine mästest du,
Und gibst den Hühnern Futter,
Die Kuh im Stalle ruft muh! muh!
Und gibt dir Milch und Butter.

Es haben Alle dich so gern,
Die Alten und die Jungen,
Und deinem lieben braven Herrn
Ist Alles wohl gelungen.

Du bist wohl auf, Gott Lob und Dank!
Mußt's auch fein immer bleiben;
Ja höre! werde ja nicht krank,
Daß sie dir nichts verschreiben.

Nun lebe wohl! Ich sag' Ade.
Gelt? ich war heut bescheiden.
Doch könntest du mir, eh' ich geh',
'Ne Butterbemme schneiden.

Ein Gelegenheitsgedicht zum 29. Januar 1796, dem Vorabend des Geburtstages der Herzogin Luise, „Die Schatten auf einem Maskenball", das Joachim Meyer (Neue Beiträge S. 32) zuerst an's Licht gezogen hat, schloß Schiller aus demselben Grunde, wie jenes zum 30. Januar 1788 „Die Priesterinnen der Sonne", eben weil es ein Gelegenheitsgedicht war, von der Sammlung aus, obwohl es gleich jenem an geschmackvoller Behandlung der Form, wenigstens vielen Gedichten der ersten Periode, überlegen ist. Die Authenticität eines andern „An Carl Katz in Subiacco, den 30. Aug. 1802" bezweifle ich noch immer, obwohl für die Aechtheit desselben außer Hoffmeister auch Joachim Meyer eingetreten ist. Am 17. Dec. 1804 schrieb Schiller folgendes:

Stammbuchblatt für August von Göthe.

Holder Knabe, dich liebt das Glück, denn es gab dir der Güter,
Erstes, köstlichstes — dich rühmend des Vaters zu freun.
Jetzo kennest du nur des Freundes liebende Seele;
Wenn du zum Manne gereift, wirst du die Worte verstehn.
Dann erst kehrst du zurück mit neuer Liebe Gefühlen
An des Trefflichen Brust, der dir jetzt Vater nur ist.
Laß ihn leben in dir, wie er lebt in den ewigen Werken,
Die er, der Einzige, uns blühend unsterblich erschuf;

Und das herzliche Band der Wechselneigung und Treue,
Das die Väter verknüpft, binde die Söhne noch fort.

Den Schlußvers, der zuerst in der Form „Das die Söhne verknüpft, binde die Väter noch fort", mitgetheilt wurde, änderte ich schon in den frühern Ausgaben vermuthungsweise in die obige Gestalt. Die Vergleichung des Gedichtes in der Schiller'schen Handschrift hat seitdem die Richtigkeit der Conjektur dargethan.

Von einigen andern nicht aufgenommenen Gedichten, zumal von denjenigen, deren Aechtheit zweifelhaft ist, sowie von denen, die bloß projectirt oder nur begonnen wurden, hier gänzlich absehend, wende ich mich zur nähern Betrachtung der von Schiller der Aufnahme gewürdigten Gedichte der dritten Periode.

Gedichte der dritten Periode.

33. Die Begegnung.

1797.

Die schönen Stanzen, welche die obige Ueberschrift tragen, wurden zuerst in den Horen (Stück 10) Ende 1797 abgedruckt. Schon im J. 1795 hatte Schiller sich in dieser metrischen Form in „Sängers Abschied" versucht*) und damals sogleich die unsrer Sprache zusagendste Behandlung des Gleichklangs in derselben gewählt, indem er den Versen 2, 4 und 6 männliche, den übrigen weibliche Reimklänge zutheilte. Im Italienischen klingen bekanntlich alle Verse der ottave rime weiblich aus, und

*) Von den in seinen Uebersetzungen aus Virgil's Aeneis angewandten Stanzen sehen wir ab; sie sind fast ebenso regellos wie Wieland's Oberon-Stanzen.

der ganze Charakter der Strophe macht auch ein mildes Ausklingen, daher das Vorwalten der weiblichen Reime wünschenswerth. Aber die deutsche Poesie hat allen Grund, vor einer ununterbrochenen Reihe weiblicher Reime auf ihrer Hut zu sein, da bei dem ungeheuern Reichthum unserer Sprache an trochäischen Wortausgängen sich schon innerhalb der Verse die weiblichen Schlußfälle nur zu sehr aufdrängen. Dazu kommt das den meisten jener Wortausgänge gemeinsame tonloseste, welches im Reimlaut doppelt mißfällig ist und die Monotonie steigert. Machen es diese beiden Uebelstände, die sich im Italienischen nicht finden, durchaus rathsam, in der deutschen Stanze eine stetige Reihenfolge weiblicher Reime zu meiden, so fragt sich nur noch, an welchen Stellen sie am besten durch männliche zu unterbrechen sind. Eben jenes Gesammtcharakters der Strophe wegen ist zu wünschen, daß ihr wenigstens am Schluß das sanfte Gepräge erhalten bleibe, also das abschließende Verspaar weiblich gereimt sei. Daraus folgt aber, daß der drittletzte oder sechste Vers, um sich schärfer gegen den Schluß abzusetzen, und somit auch der vierte und zweite männlich, dagegen der erste, dritte und fünfte, um sich gegen jene stärker abzuschatten, wieder weiblich zu reimen sind. Durch eine solche Reimfolge ergibt sich ein doppelter Vortheil: ein Vorwalten der weiblichen Reime bei genügender Unterbrechung durch männliche, und zugleich eine dem Ohr sich schärfer einprägende Gliederung der Strophe, — ein Vortheil, der nicht gering anzuschlagen ist, da wir im Uebrigen in Beziehung auf die Strophengliederung mittelst der Gleichklänge gegen die Italiener mit ihren klar und voll austönenden Wörtern sehr im Nachtheil stehen. Eine solche Gestalt hat Göthe mit seinem feinen Gefühl für Formschönheit der achtzeiligen Stanze meist gegeben. Schiller hat, wie in „Sängers Abschied", so auch im vorliegenden Gedicht in den drei ersten Strophen die angegebene Reimfolge beobachtet, in der Schlußstrophe dagegen,

was nicht zu billigen ist, so wie auch in den ottave rime der „Erwartung" die gerade entgegengesetzte Reimfolge angewandt.

Man hat unserm Gedichte von Anfang bis zu Ende „Unanschaulichkeit" vorgeworfen und schon gleich die Ueberschrift als unzutreffend bezeichnet. Ich denke, daß man das erste Zusammentreffen zweier Personen doch ganz füglich eine „Begegnung" nennen könne. Wenn dem Gedichte der Reichthum individualisirender Züge fehlt, der uns in so manchen aus dem Leben geschöpften Göthe'schen Liebesliedern entgegentritt, so hat man sich darüber nicht zu wundern. Für die lyrische Poesie im engern und eigentlichen Sinne waren, wie ich schon anderswo angedeutet habe, weder Schiller's äußere Lebensumstände, noch seine ideale Gemüthsstimmung, noch seine theoretischen Ansichten und die Meinung, die er vom Werth dieser Poesie hatte, besonders günstig. Dennoch wandelte ihn bisweilen die Lust an, ein Lied zu dichten und hierzu mochten die reizenden Productionen Göthe's dieser Art das Ihrige beitragen. Aber woher sollte er bei der Einfachheit seiner äußern Lebensverhältnisse, und bei seiner Scheu, die ihn am nächsten und innigsten berührenden zur Schau zu stellen, den Stoff entnehmen? Es ist daher sehr erklärlich, wenn wir ihn zu fremden und fingirten Situationen seine Zuflucht nehmen sehen. In der Regel sind solche Situationen sehr einfach gedacht. Wenn in dem spätern „Jüngling am Bach" der arme Liebende umsonst seine sehnenden Blicke nach dem „stolzen Schlosse" seiner Geliebten sendet, so sehen wir hier die hohe, glanzumringte Verehrte dem „still bescheidnen" Sänger, der ihr auch nichts als seine Liebe bieten kann, das schönste Loos, die vollste Gegenliebe spenden. In der Rückerinnerung an diese glücklichste Stunde seines Lebens („Noch seh' ich sie"; die Lesart der Horen „Noch sah ich sie" ist ohne Zweifel ein Druckfehler), an die Stunde, die ihn auch zuerst zum Dichter machte (Str. 2, V. 3—8), stimmt er sein Lied an. Hoffmeister findet

das Geständniß der Gegenliebe in der Schlußstrophe etwas vornehm gefaßt. „Es drückt sich in diesen Worten der Erhörung," sagt er, „eine gewisse Ueberlegenheit aus, und der Mann, es ist nicht zu läugnen, steht hier vor dem Weibe zurück." Gewiß, so würde der stolze Schiller nicht sich selbst der Geliebten gegenüber dargestellt haben; es ist eben nur ein erdichtetes Verhältniß, das er uns vorführt.

---

34. An Emma.

1797.

Im Inhalts-Verzeichniß der ältern Cotta'schen Ausgaben ist das Gedicht mit 1796 bezeichnet; diese Jahrszahl kann aber höchstens dem ersten Entwurf gelten. Sicher hätte Schiller bei der großen Noth, die es ihm machte, die erforderlichen Beiträge für seinen Musen-Almanach zu beschaffen, nicht mit dem Liede zurückgehalten, wenn es schon fertig gewesen wäre. Es gehört ohne Zweifel zu denen, worüber er am 21. Juli 1797 an Körner schrieb: „Ich bin jetzt dabei, einige Lieder für den Almanach zu machen, wozu Melodien kommen sollen, daß wir auch dem Publikum etwas Musikalisches liefern können. Fertig ist aber noch nichts, obgleich Vieles angefangen." Unter dem 6. August heißt es dann weiter: „Einige Lieder, welche ich durch Zelter habe setzen lassen, will ich dir am nächsten Posttage schicken."

Das Gedicht erschien im Musen-Almanach für 1798 mit der Ueberschrift „Elegie an Emma". Bemerkenswerther Weise ist es dort nicht, wie die übrigen mitgetheilten Stücke von Schiller mit seinem vollen Namen, sondern nur mit S. unterzeichnet, auch nicht im Register unter Schiller's Namen aufgeführt. Man könnte vermuthen, der Dichter habe dadurch einem Irrthum des Publikums vorbeugen wollen, welches leicht eine ersonnene

Situation für eine wirkliche hätte nehmen können, wenn nicht von dem Gedichte „Das Geheimniß", das doch im Almanach unter Schiller's Namen aufgeführt ist, dasselbe gälte. Glaubte Schiller damals vielleicht die Verse an Emma seiner Muse nicht ganz würdig? Gewiß gehören sie nicht zu seinen vorzüglichsten lyrischen Productionen, wie denn auch Körner, ehe er den Verfasser wußte, die beiden ersten Strophen zwar wohlklingend und empfindungsvoll, in der letzten aber den Gedanken alltäglich, den Ausdruck matt und die Verse steif fand; doch einer Stelle in der Sammlung hat der Dichter das Lied mit Recht für werth gehalten. Es erinnert an das frühere Gedicht „Träum' ich? ist mein Auge trüber?", welches ebenfalls sich nicht an ein eigenes Erlebniß zu schließen scheint. Bei der Vergleichung mit dem Jugendgedichte erkennt man freilich, daß in der vorliegenden Elegie, wie Hoffmeister sich ausdrückt, „ein durch Cultur veredeltes und gemäßigtes Gefühl athmet"; allein auch der Unterschied der angenommenen Situation ist in Anschlag zu bringen. Dort hat der Liebende soeben erst die Untreue der Geliebten erkannt und ergießt seinen ersten Schmerz in leidenschaftliche Strafworte; hier liegt das Glück dem Klagenden schon in „nebelgrauer Ferne", daher spricht sich sein Kummer in mildern, elegischen Tönen aus.

Die metrische Form entspricht trefflich dem Inhalte. Der Dimeter ist das zweckmäßigste Maß für das Lied überhaupt, und der trochäische Rhythmus der angemessenste für das elegische Lied. Daß die Schlußverse der Strophen männlich ausklingen, schärft den Ton der Klage.

In Str. 1 muß „das vergangne Glück" nicht in beschränkterm Sinne als Glück der Liebe gefaßt werden; es sind entschwundene frohe Tage gemeint, die durch stolze Hoffnungen, kräftiges Jugendgefühl, durch Ideale, „die das trunkne Herz schwellten", beseligt sein mochten. Sie liegen schon weit zurück, die Erinnerung daran verdunkelt sich mehr und mehr; nur Eines

hält sie liebend fest, Emma's frühere Liebe, die wie ein Stern aus jener Zeit in die Nacht der Gegenwart herüberleuchtet, aber den Sternen auch an Ferne und Unerreichbarkeit gleicht.

In Str. 2 besonders bewährt sich, so klein der Umfang des Gedichtes ist, doch was Schiller zur Rechtfertigung der „Ideale“ in einem Briefe an Humboldt sagt, daß die Klage ihrer Natur nach wortreich sei. Die variirenden synonymischen Ausdrücke „Dir der lange Schlummer — dir der Tod“, ferner: „Mein Kummer besäße dich — meinem Herzen lebtest du“, so wie die beiden ersten Verspaare der nächsten Strophe können als Belege dienen. V. 1—4 unserer Strophe deuten eine tiefe psychologische Wahrheit an: Wer ein liebendes Herz durch den Tod, nicht durch Treulosigkeit des geliebten Wesens verliert, findet noch in seinem Gram einen schmerzlichsüßen Trost; vgl. „Des Mädchens Klage“:

Das süßeste Glück für die trauernde Brust
Nach der schönen Liebe verschwundener Lust
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.

Str. 3 schloß in dem Musen-Almanach mit den Versen:

Ob der Liebe Lust auch flieht,
Ihre Pein doch nie verglüht.

Die neuern Schlußverse sind entschieden besser. Während der ältere Schluß eine sehr ungenügende Antwort auf die vorhergehende bedeutsame Frage bildet: verlassen wir jetzt den Klagenden noch immer schmerzlich dem unergründlichen Gedanken nachhängend, daß die himmlische Liebe wie ein Erdengut vergänglich sein könne.

35. Das Geheimniß.

1797.

Das Geheimniß ist ein Seitenstück zum nächstfolgenden Gedicht „Die Erwartung“; es werden in beiden nahe verwandte Situationen behandelt. Welches aber das ältere sei, könnte zweifelhaft erscheinen. Die Inhaltsverzeichnisse der ältern Cotta’schen Ausgaben, sowie die von Schiller selbst besorgten Crusius’schen führen „Die Erwartung“ mit der Jahreszahl 1796, „Das Geheimniß“ mit 1797 auf. Vergleicht man aber den ästhetischen Werth beider Stücke, so kann man kaum umhin, die Erwartung, als das vollendetere Gedicht, für später entstanden, wenigstens für später abgeschlossen zu halten; und damit stimmt denn auch die Zeit der Veröffentlichung, da das vorliegende Gedicht schon im Musen-Almanach für 1798, die Erwartung aber erst in dem für 1800 erschien.

Obwohl das Geheimniß in der formellen Ausführung keineswegs nachlässig behandelt ist, so wird es doch von der Erwartung in künstlerischer Vollendung der Form weit übertroffen. Letztere ist wohlklingender, metrisch kunstreicher ausgeführt, schöner gegliedert und besonders schöner abgeschlossen. Auch im innern Gehalt tritt ein bedeutender Unterschied hervor. Das Geheimniß ist mehr von Reflexion durchdrungen, und daher ruhigern Charakters; in der Erwartung verschwinden die ideellen und beschreibenden Bestandtheile in dem vollströmenden Erguß der Empfindungen. Diesem innern Unterschied entsprechend, hat der Dichter auch für jedes Stück eine andere Zeit und ein anderes Local supponirt. Im Geheimniß herrscht, wie der Anfang der zweiten Strophe zeigt, die klarbewußte Zeit des hellen Tages, in der Erwartung der hereinbrechende Abend, der den Geist zu einem träumerischen Umherschaukeln auf dem Strom der Em-

pfindungen ladet; im Geheimniß harrt der Liebende in einem Buchenzelt, welches ihn dem Auge der Welt, und die Welt seinem Auge verhüllt, in der Erwartung ist dem Harrenden der Blick in eine Umgebung geöffnet, worin er allenthalben den Widerschein seiner Gefühle sieht.

Str. 1. Im Musen-Almanach beginnt V. 4 „Leis schleich' ich". Der Dichter änderte dies wohl, um den Gleichlaut der hochbetonten Vokale zu vermeiden. Das „Buchenzelt" hat man nicht mit Hoffmeister als eine einzelne schön belaubte Buche, sondern als einen zeltartig von Zweigen überwölbten Raum in einem Buchenhaine zu denken, der „die Liebenden dem Aug' der Welt" verbirgt, wie im „Spaziergange" den Dichter „in des Waldes Geheimniß" ein „prächtiges Dach schattiger Buchen" einnimmt. In gleichem Sinne braucht Heinse „Buchengewölbe".

Str. 2. Der Gedanke, daß im Gegensatz zu den sauer erkämpften „kargen Loosen" der meisten Menschen das Glück dem Göttergünstling mühelos zugetheilt wird, kehrt in Schiller's kleinern und größern Dichtungen oft wieder. In dem Gedicht „Das Glück" heißt es:

> Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.
> Wie die Geliebte dich liebt, so kommen die himmlischen Gaben;
> Oben in Jupiters Reich herrscht, wie in Amors, die Gunst.

In der „Gunst des Augenblicks":

> Aus den Wolken muß es fallen,
> Aus der Götter Schooß das Glück.

Auch „Die Erwartung" deutet darauf hin:

> Leis wie aus himmlischen Höhen
> Die Stunde des Glückes erscheint —

Ebenso spricht Thekla zu Max (Piccolomini III, 5) über das Glück ihrer Liebe:

Aus Himmelshöhen fiel es uns herab.

Und so schreibt auch Schiller im Briefwechsel mit Göthe II, S. 218: „Es ist eine Verwandtschaft zwischen den glücklichen Gedanken und den Gaben des Glücks: beide fallen vom Himmel.“ Diese Abhängigkeit des Menschen vom Schicksal fühlte er sich deßhalb so oft auszusprechen gedrungen, weil er durch unablässiges Ringen, Forschen und Bilden genauer, als die meisten Andern die Gränzen des Menschlichen hatte kennen lernen. „Und der nur darf auch,“ sagt Hoffmeister zu diesem Gedichte, „von den Schranken des Menschen reden, welcher denkend, fühlend und strebend die Sphäre des Menschlichen ausfüllt. Die Demuth kleidet den Helden allein; und das Lob der Demuth wollen wir nur aus dem Munde des Starken vernehmen.“

Str. 3 und 4. Auch die durch diese beiden Strophen hindurchgehende Idee, daß man das Glück vor den Augen der mißgünstigen Welt verbergen müsse und nur im Flug als Beute erhaschen könne, begegnet uns wiederholt bei Schiller, eben weil sie mit jenen Gedanken in so naher Verbindung steht. In der Erwartung heißt es:

Der Liebe Wonne flieht des Lauschers Ohr u. s. w.

in Hero und Leander:

Der hat nie das Glück gekostet,
Der die Frucht des Himmels nicht
Raubend an des Höllenflusses
Schauervollem Rande bricht.

Don Manuel sagt in der Braut von Messina:

Geflügelt ist das Glück und schwer zu binden,
Nur in verschlossner Lade wird's bewahrt;
Das Schweigen ist zum Hüter ihm gesetzt,
Und rasch verfliegt es, wenn Geschwätzigkeit
Voreilig wagt, die Decke zu erheben.

Denselben Gedanken spricht Thekla (Piccolomini III, 5) im Gespräch mit Max aus:

Wir haben uns gefunden, halten uns
Umschlungen fest und ewig. Glaube mir:
Das ist um Vieles mehr, als sie gewollt!
Drum laß es uns wie einen heil'gen Raub
In unsers Herzens Innerstem bewahren.

Man kann vollkommen in Körner's Urtheil einstimmen, der in seiner Kritik des Musen-Almanachs für 1798 über unser Gedicht sagt: „Das Geheimniß ist eins meiner Lieblinge unter deinen neuern Gedichten. Diese Zartheit des Tons verbunden mit gehaltener Kraft, dieses ruhige Forschreiten ohne Kälte, diese Reinheit von allem Fremdartigen sind Vorzüge, die nur in sehr glücklichen Stunden erreicht werden." Unverständiger Weise hat man Str. 2 als überflüssig und störend getadelt. Abgesehen davon, daß sie Ort und Tageszeit näher bestimmt, bildet auch die Reflexion, die sie ausspricht, einen wesentlichen Theil des ganzen ideellen Gehalts.

---

36. Die Erwartung.

1799.

Die Erwartung, in den ältern Ausgaben von Schiller's Gedichten dem J. 1796 zugetheilt, wurde zuerst im Musen-Almanach für 1800 veröffentlicht. Wenn die erste Conception

dem J. 1796 angehört, so kam damals die Ausführung des Gedichtes gewiß nicht über den ersten flüchtigen Entwurf hinaus. Mit einer Production von solchem Werth hätte Schiller wahrlich früher seinen Almanach geschmückt, wenn sie fertig gewesen wäre. Auch sprechen innere Gründe dafür, daß die Erwartung spätern Ursprungs oder wenigstens später vollendet sein müsse, als ihr Seitenstück aus dem J. 1797 das Geheimniß (vgl. oben Nr. 3 die Vorbemerkung zu demselben). Schiller legte erst im September 1799 die letzte Hand an das vorliegende Gedicht.

Was den Wohlklang der Sprache, die Schönheit der metrischen Form, besonders den ausdrucksvollen Strophenwechsel, und vor Allem was die Musik der Empfindung betrifft, so wüßte ich diesem Gedichte kaum ein anderes von Schiller an die Seite zu setzen. Sprachklänge, Rhythmus, Gedanken, Bilder und Gefühle fließen auf's schönste zu einem harmonischen Eindruck zusammen; und obwohl Ohr und Herz des gefühlvollen Lesers durch den zauberischmilden Hauch des Ganzen zu einer Empfindlichkeit gestimmt werden, die für den kleinsten Mißlaut empfänglich macht: so kann doch die strengste Kritik nur sehr wenige Stellen bezeichnen, wo man etwas gemildert, geändert sehen möchte.

An einem stillen, süßträumerischen Spätsommerabend, wo die ganze Natur zu schönem Genusse ladet, wo die Traube, die Pfirsich üppig schwellend hinter Blättern lauschen, harrt ein Liebender seiner Freundin in einem Garten, den wir uns nicht etwa, durch den ersten Vers („Hör' ich das Pförtchen nicht gehen") verleitet, als ein ländlich einfaches Gärtchen zu denken haben; die Pappeln, der Silberteich mit seinem Schwan, der Springbrunnen, die Bildsäule vor der dunkeln Taxuswand, — auch das seidne Gewand der Geliebten deuten genugsam darauf hin, daß hier, wie Hoffmeister sagt, „die Liebe in höhere Kreise der

Gesellschaft gelegt ist, in welche die dramatischen Arbeiten den Gedankengang des Dichters geführt hatten". Bei jedem Geräusch, das der Abendhauch, der durch die Pappeln streicht, oder ein aus dem Busch auffahrender Vogel, oder der Schwan, wenn er durch den Silberteich daherrauscht, oder eine herabfallende reife Frucht verursacht, glaubt er die Geliebte sich nähern zu hören; selbst sein sehnsüchtiges Auge führt ihn irre, daß er die an der Taxuswand flimmernde Bildsäule für ihr Gewand hält. Diese frohen flüchtigen Täuschungen spricht er jedesmal im lebendigen daktylischen Maße, die gleichfolgende Enttäuschung in traurig sinkenden Trochäen aus, worauf dann immer in den zärtlich schmachtenden ottave rime der Eindruck der umgebenden Natur mit den Gefühlen der Sehnsucht und Liebe zusammenschmilzt. Dieser Wechsel des Metrums geht mit dem Auf- und Abwogen der Empfindung bis zum Schlusse des Gedichtes durch; nur daß zuletzt das Erscheinen der „Stunde des Glücks" natürlich nicht wieder durch ein daktylisches und trochäisches Verspaar, sondern durch vier anapästische Verse ausgedrückt ist.

Der Schluß bewährt, daß der von Vischer aufgestellten Regel, das lyrische Gedicht solle mit einer Beruhigung des Gefühls enden, wenn auch durchaus nicht eine allgemeine Gültigkeit, doch eine Berechtigung für gewisse Fälle zuerkannt werden könne. Nur darf der Ausdruck Beruhigung nicht mißverstanden werden. Nicht etwa ein Ermatten der Empfindung soll den Schluß des Gedichtes herbeiführen (wie in Göthe's Sturmlied), vielmehr soll das Gefühl bis zu Ende rege bleiben, ja in der Regel sich steigern; aber es soll entweder durch Ausscheidung gewisser streitenden Elemente ein harmonisches Ausklingen, eine Befriedigung, oder durch Aufnahme eines neuen Gefühlselements ein wohlthuender Einklang erzielt werden. Ersteres findet in unserem Gedichte statt. Sehnsüchtiges Harren und Hoffen, also die Vorstellung und das Erwünschen eines nahen

Glücks, aber vermischt noch mit Zweifel und Bangen, ist die Grundstimmung desselben; die Ausscheidung der Ungewißheit und Besorgniß führt den Abschluß herbei, der uns mit dem reinen, ungemischten Gefühl des Glücks entläßt.

Str. 1 (V. 1—12). Unser Gedicht zeichnet sich nicht bloß durch absoluten Wohlklang, sondern stellenweise auch durch höchst wirksame relative Sprachschönheit, durch malerische Wortklänge aus. Dies zeigt sich schon an den vier einleitenden Versen. Man achte nur auf die Bezeichnungskraft in den Lauten des zweiten (nicht, Riegel, geklirrt), so wie auf die W-Alliteration im dritten. Die Stanze (V. 5—12) ist ungemein wohlklingend. Welch' eine liebliche Musik in dem schönen Wechsel der Vokale der Arsissilben! In V. 8 und 9 wirken eben so sehr die milden Consonanten, zumal das vorherrschende L (holder, heimlich, all, Schmeichellüfte) und die W-Alliteration (werdet wach). Leichte Flecken, die man noch wegwünschen möchte, sind der Hiatus „Anmuthstrahlende empfangen" und die dem Gegenstande nicht entsprechenden schroffen Consonanten im Schlußverse (zarte Fuß zum Sitz). Dann mache ich noch gleich beim Anfange des Gedichtes auf die Kunst aufmerksam, womit die beschreibenden Elemente in das Ganze verflochten sind. Das Lokal, die Umgebung, die Zeit sind durch manche specielle Züge geschildert, aber diese sind mit dem Ausdruck der Gefühle so innig verschmolzen, daß man die Absicht des Schilderns nirgend ahnt. Die Figur der Apostrophe, nach welcher die ganze erste Stanze angelegt ist, entspricht dem Gefühl der Liebe, die auch das Leblose gern beseelt, damit es an ihrem Gefühl Theil nehme. In der Anrede an die Zweige, die er bittet, ihn mit holder Nacht heimlich zu umfangen, spricht sich derselbe Wunsch aus, der sich in der folgenden Strophe in der Apostrophe an die Nacht wiederholt, die er auffordert, ihn mit geheimnißvollen Zweigen *zu umspinnen*. Vgl. auch im Geheimniß die Schlußverse:

O schlinge dich, du sanfte Quelle,
Ein breiter Strom, um uns herum,
Und drohend mit empörter Welle
Vertheidige dies Heiligthum!

Str. 2. Auch hier fühlt man gleich in den einleitenden Versen das Malerische in den Wörtern Stille, schlüpft, raschelnd, scheuchte, Schrecken, Busch (worin besonders das Sch wirksam ist). Vielleicht dürfte das Erschrecken und Auffahren des Vogels aus dem Busch als ein Zug erscheinen, der die musikalische Wirkung des Ganzen ein wenig stört. Allerdings stimmt das nächstfolgende Motiv der Täuschung, das Rauschen des Schwans durch den Silberteich, mehr in das Gefühl des abendlichen Friedens ein; doch wäre es wohl Ueberempfindlichkeit, darum jenes Motiv tadeln zu wollen, da das Emporhuschen des Vogels, der durch eine fallende Frucht oder sonst eine imaginäre Gefahr aufgeschreckt wird, ein zu leises und flüchtiges Phänomen ist, um den Eindruck der Abendruhe zu verdunkeln, ja ihn wohl eher noch durch einen kleinen Contrast erhöht. Im ersten Vers der Stanze däucht mir der kurze elliptische Imperativ „Hervor!", an die stille, holde Nacht gerichtet, nicht sanft genug; das in Liebe und Milde aufgelöste Gemüth äußert sich in freundlicher Bitte. „Geistig" heißt die Nacht, weil sie den Geist auf seine eigene Thätigkeit verweist, indem sie ihm die Körperwelt umher verschleiert, und weil sie sogar in dem, was sie den Blicken enthüllt, im gestirnten Himmel mehr Stoff für Geist und Phantasie, als für das leibliche Auge bietet. „Den purpurrothen Flor" des Abendroths könnte man wohl mit mehr Recht dem scheidenden Tage, als der heraufziehenden Nacht beilegen. Der Vers „Der Liebe Wonne flieht des Lauschers Ohr" ist in den beiden Schlußstrophen des Geheimnisses weiter ausgeführt, und was hier vom Liebesglück insondere gesagt wird, dort auf das Glück überhaupt ausgedehnt.

Wenn es dann im nächstfolgenden Verse heißt, daß die Liebe den Strahl des Tages fliehe, so läßt dagegen in der Braut von Messina unser Dichter den Don Manuel sagen:

> Nur der allseh'nde Aether über uns
> War des verschwieg'nen Glücks vertrauter Zeuge.

Str. 3. Bei schärferer Aufmerksamkeit gewahrt man auch hier in den einleitenden Versen die Wirkung einer Alliteration (Rief es, ferne, flüsternden). Die ottave rime können als ein Musterbeispiel ächter musikalischer Naturmalerei gelten; kein beschreibender Zug, welcher nicht mit der Gemüthsstimmung desjenigen, durch dessen Auge wir die Umgebung schauen, im schönsten Einklang stände, so daß sich die Anschauung des Aeußern fast ganz in Empfindung des beseelenden Innern auflöst. Dazu gesellt sich die lieblichste äußere Musik der Wortklänge, stellenweise auch eine sehr charakteristische Klangmalerei (z. B. in der Alliterateration W e s t e s, W e s e n, W o n n e, w i n k t).

Str. 4. Wie der ächte Dichter meistens durch Ein Mittel mehrere Zwecke zu erreichen sucht, so hat auch Schiller, indem er sich nach Erscheinungen umsah, die eine Täuschung des harrenden Liebenden glücklich motiviren könnten, zugleich darauf geachtet, daß diese Motive die musikalische Wirkung des Ganzen erhöhten oder wenigstens einen wünschenswerthen beschreibenden Zug hergäben. Hier mahnt nun in den einleitenden Versen, wenn gleich nur leise, die Frucht, die „von der eignen Fülle schwer“ herabfiel, wie in der vorhergehenden Strophe die „üppig schwellende Traube und Pfirsche“, zugleich an das volle Glück, an die reife Zeit des Genusses. Was den Inhalt der Stanze betrifft, so hatte Schiller schon einige Jahre, bevor sie entstand, in der „zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“, folgende Skizze einer vom Abendroth verklärten Landschaft entworfen, die in mehrern Zügen an die vorliegende

erinnert: „Nichts ist reizender, als eine schöne Landschaft in der Abendröthe. Die reiche Mannigfaltigkeit und der milde Umriß der Gestalten, das unendlich wechselnde Spiel des Lichtes, der leichte Flor, der die fernen Objecte umkleidet, Alles wirkt zusammen unsere Sinne zu ergötzen. Das sanfte Geräusch eines Wasserfalls, das Schlagen der Nachtigall, eine angenehme Musik soll dazu kommen, unser Vergnügen zu vermehren. Wir sind aufgelöst in süße Empfindungen von Ruhe, und indem unsere Sinne von der Harmonie der Farben, Gestalten und Töne auf das angenehmste berührt werden, ergötzt sich das Gemüth an einem leichten und geistreichen Ideengang, und das Herz an einem Strom von Gefühlen.“ Im ersten Vers der Stanze deutet die Sonne, „des Tages Flammenauge“, das jetzt in süßem Tode bricht, zugleich sinnbildlich auf die feurigen Weltbestrebungen, die am Tage das Herz aufregen, sich nun aber ganz in Gefühl und Liebe auflösen; so wie die Nachtblumen in den beiden nächsten Versen, die sich jetzt erst zu erschließen wagen, zugleich ein Symbol der tiefsten Gefühle sind, die am Tage schüchtern, im holden Dämmerlicht sich kühner äußern. „Die Welt zerschmilzt u. s. w.“; indem mit zunehmender Dunkelheit die Contouren der Gegenstände undeutlicher werden und ineinander verfließen, erscheint, was sich am Tage dem Blick gesondert darstellte, als große zusammenhängende Massen, die, weil sie das Auge nicht mehr durch Einzelnheiten hin und herziehen, den Charakter der Ruhe tragen. Die beiden Schlußverse sind wohl etwas zu tautologisch. „Der Gürtel“ ist das Symbol der Scheu, der Schüchternheit.

Str. 5. Wohlüberlegend hat der Dichter, so lange noch des Tages Flammenauge nicht gebrochen war, die Selbsttäuschungen des Erwartenden nur durch Gehörgegenstände motivirt; jetzt, im holden Dämmerlicht, läßt er das Auge ihn hintergehen. Bei „der Säule Flimmern“ (V. 3) ist an

eine Bildsäule zu denken, wie Schiller jenes Wort auch in den Idealen (Str. 4 der ältern Fassung) gebraucht:

So schlangen meiner Liebe Knoten
Sich um die Säule der Natur.

„Glänzt's nicht" (V. 2) ist etwas hart. Bemerkenswerth ist die Weglassung des Artikels bei „seidnes Gewand"; sie ist zu billigen, da wir es hier nicht mit der bestimmt begränzten Vorstellung eines Gewandes (Kleidungsstückes) zu thun haben, sondern das Wort in seinem ursprünglichen Sinne als das zur Bekleidung (Umwindung) dienende Gewebe (involucrum) zu fassen ist. In den ottave rime dieser Strophe spricht sich die Sehnsucht des Liebenden ungeduldiger und dringender aus, so wie denn überhaupt eine fortwährende Steigerung des Gefühls und der Phantasiethätigkeit in den einzelnen Stanzen nicht zu verkennen ist. In der ersten ist der Geist des Erwartenden der nächsten Umgebung zugewandt, die er zum würdigen „Sitz der Liebe" bereitet sehen möchte; in der zweiten verweilt seine Phantasie schon inniger bei der Vorstellung des Liebesglücks, daher die Bitte an die Nacht, ihre Wonne vor der Welt zu verbergen; in der dritten zieht sein Herz aus Allem, was er um sich erblickt, Nahrung seiner Gefühle; in der vierten öffnet es sich kühner gleich dem Kelche der Nachtblumen; in der fünften endlich, wo die Umgebung, in nächtliches Dunkel versunken, seinen Liebesträumen keine Nahrung mehr bietet, will er sich nicht länger mit dem „Schattenglück", das ihm seine Phantasiebilder geben, begnügen, und fleht dringend um die Nähe der Lebenden. Daß er dies Flehen an sein eigenes „sehnendes Herz" richtet, kann nur eine zu kalte Kritik tadeln, so wie auch, daß er nur den Schatten von ihres Mantels Saum fühlen möchte. Der Schlußvers, der Stanze scheint von Hoffmeister ganz irrig gefaßt zu sein. „Die süßen, inbrünstigen

Liebesträume," sagt er, „haben dem Bewußtsein des Verlangenden endlich die Außenwelt weggespült. Er entschlummert — und in das Leben tritt der hohle Traum." Ich halte diesen Traum für gleichbedeutend mit jenen zwar süßen, aber wesenlosen Bildern, mit jenem Schattenglück, das seiner liebeglühenden Brust nicht Labung genug bietet; dieser Traum, meint er, wird zum Leben, sobald er nur die Hand der Geliebten, ja nur den Saum ihres Mantels fühlt.

Das Aufwecken in den vier anapästischen Schlußversen ist demnach nur ein Verscheuchen eben jener Träume, denen er noch immer nachhing, während die Geliebte herbeischlich, — und zwar „ungesehen", was ein sehr unpassender Zusatz sein würde, wenn der Schlußvers der letzten Stanze auf ein wirkliches Einschlummern zu deuten wäre.

Schließlich noch die Bemerkung, daß eine Scene in der Braut von Messina eine ähnliche Situation, wie die unsers Gedichtes, behandelt. Wie hier der Liebende in einer Laube, so harrt dort Beatrice in einem Garten; auch sie glaubt beim Auftreten die Annäherung des Geliebten vernommen zu haben, muß sich aber gleich sagen:

> Er ist es nicht — es war der Winde Spiel,
> Die durch der Pinie Wipfel sausend streichen.

Auch eine spätere Täuschung erinnert an unser Gedicht:

> Horch! der lieben Stimme Schall!
> — Nein, es war der Wiederhall
> Und des Meeres dumpfes Brausen,
> Das sich an den Ufern bricht.

In andern Zügen contrastiren beide Situationen. Auf dem Herzen der harrenden Königstochter lastet ein grausiges Ahnen, während in unserm Gedicht der Erwartende sich in lieblichen

Bildern und süßem Gefühl wiegt; dort sieht Beatrice mit Schrecken die Sonne tiefer und tiefer sinken, hier fleht der Liebende sie an, ihre Fackel bald zu löschen. Daß die Erwartung nicht als ein Nachstück jenes Monologs der Beatrice angesehen werden könne, wie Hoffmeister für möglich hält, geht aus der Vergleichung der Entstehungszeit beider hervor.

---

37. Der Abend.

Nach einem Gemälde.

1795.

Schiller sandte das Gedicht nebst einigen andern an Körner den 25. September 1795 mit den Worten: „Hier sind noch einige Kleinigkeiten für den Almanach, weil ich ihm etwas genommen hatte. Ich wollte mich noch in einem andern griechischen Sylbenmaße versuchen. Vielleicht qualificirt sich diese Kleinigkeit zur musikalischen Composition.“ Gegen diese letztere Meinung hegte Körner gerechtes Bedenken. Er fühlte wohl, daß der Rhythmus vorherrschend im Dienst der Phantasie, der Gleichklang im Dienst des Gefühls stehe, mit andern Worten, daß der Rhythmus plastischer, der Reim musikalischer Natur sei, und daher reimlose Verse mit complicirtem Rhythmus sich weniger zur Composition eignen, als Reimverse mit einfachem Metrum. Er antwortete: „Den Abend habe ich abgeschrieben und will versuchen, ob er sich componiren läßt. Freilich ist er größtentheils von der Gattung, die, wie mich dünkt, nicht gesungen, sondern deklamirt werden soll, wo der Dichter ungestört genossen werden muß, wo die Darstellung in einer Reihe von Bildern geht, wofür der Musiker keine Zeichen hat. Die letzte Strophe ist musikalisch, auch die *erste, jedoch* weniger. Die Verse sind meisterhaft. Du mußt

doch gestehen, daß dieses Metrum einen besondern Reiz hat, den man in den schönsten gereimten Gedichten nicht findet. Es tönt wie eine Melodie aus einer andern Welt. Diese Melodie nicht zu zerstören, ist noch eine besondere Schwierigkeit für den Musiker."

Wie Schiller, bei seiner wohlbegründeten Vorliebe für die Reimverse, hier ausnahmsweise dazu kam, sich noch in einem andern griechischen Sylbenmaß (als dem elegischen) zu versuchen, erklärt sich uns aus einem Briefe Humboldt's an Schiller vom 31. August 1795. „Was Sie über das elegische Sylbenmaß sagen," schrieb Humboldt, „finde ich vollkommen wahr; auch bin ich sehr zufrieden, daß es Sie so anzieht, da diese Liebe solche Früchte trägt. Der Reim wird darum sein Recht an Ihnen nicht verlieren. Auch bei Ihnen liebe ich ihn doch nur vorzüglich in der lyrischen Gattung, und zu dieser ist die Stimmung, die ihn dann auch gewiß herbeiführt, doch seltner. Fast möchte ich, Sie machten auch einmal einen Versuch in den eigentlich lyrischen Sylbenmaßen, wie die Klopstockischen und Horazischen sind. Zwar lieb' ich sie im Deutschen gar nicht, aber nur um Sie in allen Gattungen zu sehen." Vermuthlich in Folge dieses Wunsches machte Schiller den Versuch, und wählte mit richtigem Gefühl ein malerisches Sujet, mag ihm nun wirklich ein Gemälde als Anregung gedient haben, oder der Zusatz zur Ueberschrift auf einer Fiction beruhen. Er löste die Aufgabe zu Humboldt's voller Zufriedenheit, der ihm am 2. Oktober schrieb: „Unter Ihren Gedichten ist der Abend von sehr großer Schönheit. Es herrscht darin ein sehr einfacher und reiner Ton; das Bild malt sich sehr gut vor dem Auge des Lesers, und das Ganze entläßt ihn, wie man sonst nur von den Stücken der Griechen und Römer scheidet. Das Sylbenmaß ist sehr angenehm, und Sie haben es trefflich behandelt. Ueberall schmiegt sich der Ausdruck wie von selbst an, und nirgends ist mir eine Härte aufgestoßen."

In der That muß, abgesehen von dem klar und schön entwickelten Gedankengehalt, die sehr gelungene metrische Form unsere Verwunderung erregen. Angemessenheit zum Inhalt und leichter gefälliger Fluß sind dem Metrum in gleichem Grade eigen. Letzteres ist um so höher anzuschlagen, da Schiller nach seinem eignen Geständniß über den Versbau so gut wie gar keine theoretischen Kenntnisse besaß. In einem Briefe an Humboldt sagt er: „Ich bin der roheste Empiriker im Versbau; denn außer Moritz kleiner Schrift über Prosodie erinnere ich mich auch gar nichts, selbst nicht auf Schulen, darüber gelesen zu haben.“ Und wie sehr es ihm auf diesem Gebiet an festen Grundsätzen fehlte, sieht man aus Urtheilen, wie das folgende (in demselben Briefe): „Ob die Composita Wohllaut, Weinstock u. a. als Trochäen gebraucht werden können, auch wenn ein Vokal darauf folgt, bezweifle ich. Voß hat es sich niemals erlaubt; dafür ist Göthe desto freigebiger damit gewesen.“

Das Gedicht ist nach folgendem, von Klopstock zuerst 1752 in der Ode „An Sie“ und später wiederholt angewandten Schema gebaut:

— ∪ — ∪∪ — | ∪́ — ∪ — ∪̄
— ∪ — ∪∪ — | ∪ — ∪ — ∪̄
— ∪ — ∪∪ — ∪̄
— ∪∪ — ∪∪ —

(zwei phaläkische Verse, ein pherakratischer und ein archilochischer).

Str. 1. Schon die Anfangsstrophe läßt erkennen, wie schön sich der Gang des Metrums dem Gedanken anschmiegt („Die Fluren dürsten, der Mensch verschmachtet, senke den Wagen hinab“; vgl. Str. 3 „Schnell vom Wagen herab“ und Str. 4 „mit leisen Schritten“). Der „strahlende Gott“ ist Helios, Phöbus, Sol. „Die Rosse“ nennt Ovid in den *Metamorph.* II, 163:

Doch die geflügelten Rosse, der Pyrois und der Eous,
Aethon zugleich und Phlegon erfüllen die Luft mit Gewieher.

Str. 2. Der erste Vers („wer“ ist lang zu lesen) fließt am wenigsten schön im ganzen Gedichte wegen der drei einsilbigen Wörter „wer aus des“, die noch dazu in ihrem Tongewicht schwanken. Im Musen-Almanach und den frühern Gedichtausgaben steht „Thetis“, was ich schon in der ersten Ausgabe dieses Commentars getadelt habe; es ist seitdem in das richtige „Tethys“ geändert worden. Thetis, Achills Mutter, war zwar auch eine Meergöttin, wird jedoch als Phöbus Geliebte nicht erwähnt. Wohl aber heißt es von der Tethys in Ovid's Metam. II, 68:

Jene sogar, die drunten die Arm' ausbreitend mich aufnimmt,
Tethys pflegt, daß im Sturz ich enttaumele, nun zu befürchten.

Sie war die Gemahlin des Okeanos und die Mutter der Klymene, der Geliebten des Phöbus. Der Maler, nach dessen Bilde Schiller (wenn ihm wirklich ein solches vor Auge war) sein Gedicht anlegte, hat Tethys selbst als Geliebte des Phöbus aufgefaßt.

Str. 3. Der in dieser Strophe dargestellte Moment der Handlung war ohne Zweifel derjenige, den der Maler als den prägnantesten, rück- und vorwärtsweisenden, gewählt hatte. Bemerkenswerth ist es, wie genau sich die pherekratischen Verse der drei ersten Strophen in Gedanken und Ausdruck entsprechen („Matter ziehen die Rosse — Rascher fliegen die Rosse — Stille halten die Rosse“). Es wird uns dadurch die Succession dreier Hauptmomente, in welche der Dichter den Einen Moment des Gemäldes hat auseinander treten lassen, recht sinnlich eingeprägt.

Str. 4. Der Inhalt dieser Strophe ist wohl ganz Zusatz des Dichters, und die leise heraufziehende Nacht, wie die nach-

folgende Liebe waren schwerlich vom Maler dargestellt. Wenigstens scheint Hoffmeister's Annahme richtig, daß die Worte „ihr folgt die süße Liebe" nicht mehr auf das Gemälde zu beziehen sind. „Sie richten sich an den Leser", sagt er; „denn im Gemälde ist die Liebe ja schon gegenwärtig durch den Cupido dargestellt und folgt nicht erst der Nacht." Die Aufforderung „Ruhet und liebet u. s. w." gibt dem Gedicht eine gute Abrundung.

---

38. Sehnsucht.

Spätestens 1802.

In der von Schiller besorgten Crusius'schen Ausgabe der Gedichte ist die Sehnsucht mit 1801 bezeichnet. Hoffmeister führt in seinen Nachträgen (III, 278) das Gedicht unter denen des Jahrs 1802 auf, wahrscheinlich, weil es erst in Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen für's J. 1803 erschien, theilt es jedoch im chronologischen Inhaltsverzeichniß des Werks dem J. 1801 zu. An Körner schickte es Schiller freilich erst den 17. März 1802, jedoch ohne es als ein neues Gedicht zu bezeichnen. „Die Einlage," schrieb er, „bitte ich an Becker zu besorgen. Es sind einige Kleinigkeiten von Poesie, die ich ihm für seine Erholungen versprochen; du kannst sie dir gelegentlich von ihm zeigen lassen, denn viel ist nicht daran." Wahrscheinlich hatte Schiller das Gedicht noch aus dem vorigen Jahre daliegen, und im Frühjahr 1802 nur die letzte Hand daran gelegt. In einem Briefe vom 20. April 1802 äußerte er wiederholt, daß er auf die übersandten kleinen Sachen nicht viel halte; „aber das kleine Stück, die Sehnsucht," fügte er hinzu, „hat etwas Gefühltes, Poetisches."

Man hat neuerdings das Gedicht als die allegorische Darstellung des Gedankens gedeutet, daß nur ein frommer Glaube uns die Ueberzeugung von der Seligkeit des jenseitigen Lebens verschaffen könne. Wer dem Gedicht einen so trivialen Sinn unterzuschieben vermag, muß in Schiller's Lebensanschauung wenig eingedrungen sein. Um ein tieferes Verständniß desselben, so wie auch mehrerer später zu besprechenden von verwandtem Charakter vorzubereiten, entnehmen wir zunächst eine Stelle aus Hoffmeister's größerm Werk über Schiller:

„Wir sehen Schiller's Geisteswelt überhaupt in seinen Gedichten in zwei Gegensätze auseinander treten und sich in einer höhern Einheit wieder zusammenfassen. Seine Lebensansicht und Dichtung beruht auf dem tiefsten Gegensatz der Natur: auf der Fundamentaldifferenz des Realen und Idealen. Aus dieser Doppelquelle zieht jedes poetische Erzeugniß, dessen Gehalt Schillern angehört, sein Leben. Bald weilt seine Muse trauernd über der realen Welt, bald flüchtet sie in die ideale Heimath, bald sucht sie vermittelnd die Spuren des Ewigen in den flüchtigen Erscheinungen des Endlichen auf." Ueber die beiden letzten Fälle heißt es insbesondere: „Wo sich zweitens Schiller zur idealen Seite hinneigt, in welchem Sinne dichtet er dann? Alles Wahre, Gute und Schöne, das ist sein immer sich wiederholender Gedanke, ist ein Erzeugniß der Selbstthätigkeit der Seele („In des Herzens heilig stille Räume mußt du fliehen aus des Lebens Drang"). Aus den tiefen Fundgruben des menschlichen Herzens holt seine Poesie ihren Gehalt. Er bedeckt das irdische Leben mit dem Teppich des ewigen. — Aber wie versöhnt drittens der Lyriker beide Welten miteinander? wie verknüpft er die ärmste mit der reichsten? Ein erhabner Sinn, sagt er, legt das Große in das Leben, und sucht es nicht darin. Wenn dies sowohl betrachtend als handelnd geschieht, so verpflanzt sich das Ideale doch am schönsten durch die Regungen des Herzens und das

ästhetische Spiel, durch Liebe und Kunst, in die Außenwelt. Das allein, was sich nie und nirgends hat begeben, veraltet nie; ewig jung ist nur die Phantasie. Aber ist der glücklich, der so tief blickt, so scharf scheidet und so warm fühlt? . . . Diese Ideen und Gefühle geben fast allen subjectiven Gedichten der reifern Zeit einen elegischen Ausdruck, und sie hauchten auch den Gedichten Sehnsucht, der Pilgrim u. s. w. die Seele ein."

Am ausführlichsten und eingehendsten hat unser Dichter jenen Gegensatz des Realen und Idealen in dem später zu erörternden, aber mehrere Jahre früher entstandenen Gedicht „Das Ideal und das Leben" dargestellt. In dem uns vorliegenden spricht sich die Sehnsucht nach dem seligen Reiche des Ideals und gegen den Schluß hin der Gedanke aus, daß nur ein kühner Geistes- und Phantasieschwung, ein muthiges Verzichtleisten auf die Welt des Realen, eine glaubens- und vertrauungsvolle Erhebung in die heitern Regionen einer ästhetischen Weltanschauung zur Stillung jener Sehnsucht führe. Aehnlich heißt es in dem angezogenen Gedicht:

> Dringt bis in der Schönheit Sphäre,
> Und im Staube bleibt die Schwere
> Mit dem Stoff, der sie beherrscht, zurück . . .
> Flüchtet aus der Sinne Schranken
> In die Freiheit der Gedanken,
> Und die Furchterscheinung ist entflohn,
> Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen u. s. w.

Ueberhaupt bieten beide Gedichte viele Vergleichungspunkte, und besonders anziehend ist eine Nebeneinanderstellung ihrer beiden Schilderungen des Reichs des Ideals. Wir überlassen sie dem Leser, und machen nur auf Eines aufmerksam: zu welch' reinen *und leichtem* Fluß sich in unserm Gedicht die poetische Darstellung

geläutert hat, während in der ältern Production der mächtige Strom der Dichtersprache an manchen Stellen noch mit der Last philosophischer Terminologie zu ringen hat.

Str. 1. Das vom kalten Nebel gedrückte Thal ist die reale Welt, „das Leben“, wie die Ueberschrift des eben verglichenen Gedichtes diese Welt nennt. Aus diesem Thal wünscht der Dichter einen Ausweg, nicht durch den Tod —

> Denn auch aus der Sinne Schranken führen
> Pfade aufwärts zur Unendlichkeit.

sagt Schiller in einer später unterdrückten Strophe jenes Gedichtes; — sondern durch die Erhebung des Geistes in „des Ideales Reich“. Wie hier das Thal als von kaltem Nebel gedrückt bezeichnet wird, so spricht der Dichter in dem erwähnten Stücke vom „engen dumpfen Leben“.

Str. 2. Diese Strophe fehlte in Becker's Taschenbuch, und nach Hoffmeister's Ansicht zum Vortheil des Ganzen. Die dritte Strophe, meint er, schließe sich freier und natürlicher an den Ausgang der ersten, als an das Ende der zweiten an; auch wolle es nicht gefallen, daß jetzt der Dichter, nachdem er von den Gesichtsgegenständen zu den Gehöreindrücken übergegangen ist, wieder zu jenen zurückkommt. Es mochte dem Dichter später bedünken, daß zu voller Rechtfertigung der Ueberschrift des Liedes die Sehnsucht und das Object derselben etwas ausgeführter darzustellen sei, und so fügte er die für sich wenigstens schöne Strophe hinzu, worin die Verse 5 und 6 an Göthe's Mignon anklingen:

> Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
> Im dunkeln Laub die Goldorangen glüh'n?

Str. 3. Der Strom in V. 5 ist die sinnliche Natur des Menschen, die sich der Erhebung zur idealen Welt widersetzt. In

einem etwas anders gewandten Bilde nennt Schiller im Gedicht „Das Ideal und das Leben" den Abstand zwischen der endlichen Kraft des Menschen und der unendlichen Idealwelt einen „grauenvollen Schlund, über den kein Nachen, keiner Brücke Bogen trägt."

Str. 4. Die Erhebung des Menschen zum Idealen ist keine leichte Aufgabe. Es gilt nichts weniger, als, wie Schiller in dem mehrfach erwähnten Gedicht sich ausdrückt, „aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken zu flüchten, von allen Schulden, allen Pflichten sterblicher Natur sich loszusagen, Alles freudig zu opfern, was man besessen, was man gewesen, was man ist." Wer sollte da nicht fürchten, den sichern heimischen Boden zu verlieren? Aber Schiller ruft uns in jenem Gedicht zu:

Brechet muthig alle Brücken ab!
Zittert nicht die Heimath zu verlieren!

Und hier heißt es: Die Kraft dazu ist euch in dem Himmelsgeschenk der Phantasie verliehen, ein Nachen ist euch geboten, der euch über den tobenden Strom trägt; aber wähnt nicht, daß euch ein Fährmann sicher und bequem hinüberbringe, ihr seid an eure Kraft, an die Selbstthätigkeit eurer Seele gewiesen, ein muthiger Geistesschwung muß euch wie ein beseeltes Segel an das glückliche Ufer tragen. Fraget nicht: werden wir dort das ersehnte Glück, werden wir Entschädigung finden für das, was wir zum Opfer gebracht? Die Götter leihen kein Pfand, ihr müßt glauben und wagen, müßt vertrauensvoll das Irdische von euch werfen und euch von der wunderbaren Kraft, die in euch wohnt, in das Wunderland emporheben lassen. — Ueber den drittletzten Vers schrieb Körner an Schiller: „Schon der Ausdruck will mir nicht gefallen, und die drei schweren einsylbigen Wörter mit dem Trochäus l e i h n k e i n machen einen Uebelklang." Der Dichter fand sich nicht zu einer Aenderung veranlaßt.

39. Der Pilgrim.

Spätestens 1803.

Der Pilgrim befand sich schon im zweiten Band der Gedichte, den Schiller am 20. Juni 1803 an Körner schickte, und gehört demnach spätestens der ersten Hälfte dieses Jahres an. Er gehört, wie „Das Mädchen aus der Fremde“ zu den parabolischen oder allegorischen Gedichten, und zeichnet sich auch wie jenes durch eine einfach schöne Sprache sowohl als durch Klarheit und Einheit des Bildes aus. Dem Sinne nach ist das Gedicht dem vorhergehenden verwandt und veranschaulicht entweder allgemein das vergebliche Ringen nach dem Ideal überhaupt, oder, was mir wahrscheinlicher ist, der Pilger bedeutet speciell den Forscher nach Wahrheit, den Wandrer nach dem himmlischen Lande eines ungetrübten Seelenfriedens.

Str. 1 und 2. Noch in früher Jugend faßte er mit kindlich gläubigem Vertrauen den Entschluß, alle Vergnügungen, alle äußern Vortheile an die Erringung von Wahrheit und Weisheit zu setzen. Dies erinnert an jene Stelle der Resignation, wo der Dichter ebenfalls von sich sagt, daß er dem Streben nach Wahrheit schon als Jüngling Alles geopfert habe:

> Ein Götterkind, das sie mir Wahrheit nannten,
> Die meisten flohen, wenige nur kannten,
> Hielt meines Lebens raschen Zügel an u. s. w.

Str. 3—5. Eine innere, zwar dunkele, aber mächtige Stimme erzeugte in ihm jenen Entschluß. Wandle, rief sie ihm zu, immer fort nach dem Aufgang, dem goldenen Morgenthor der Erkenntniß, zu! Der Weg dahin steht offen; der Himmel hat dir die nöthigen Gaben zur Erforschung der Wahrheit verliehen. Gelangst du endlich zur Anschauung derselben, so wird

dich schon hier in diesem irdischen Dasein himmlischer Friede beglücken. So wanderte er Tag auf Tag rastlos weiter, ohne das Ziel zu finden.

Str. 6. Dem Forscher nach Wahrheit stellen sich tausend Schwierigkeiten in den Weg. Mühsame Studien harren seiner, Räthsel, die er zu lösen, Abgründe von Zweifeln, die er zu überbrücken, eigne Leidenschaften, die er zu dämpfen, Lebensanforderungen, die er zurückzuweisen hat, um Ruhe und Muße für seine Bestrebungen zu gewinnen.

Str. 7 und 8. In dem „Strom" der Str. 7 möchte ich eine Bezeichnung der Philosophie, insbesondere der Kantischen sehen. Von ihr hoffte er befriedigende Antworten über die wichtigsten Fragen zu erhalten. Vertrauend warf er sich in die Wellen dieses Stroms, der seine Richtung nach Morgen, dem ersehnten Lande des Lichtes, zu nahm. Aber nun wurde er erst recht in das „Meer" (Str. 8) der mannigfaltig miteinander streitenden philosophischen Meinungen geführt, und die Hauptfrucht seiner Studien war die klarere Erkenntniß, daß er dem Ziel noch unendlich fern sei.

Str. 9. So erscheint unserm Pilger, ähnlich wie die scheinbare Berührung des Himmels und der Erde am Horizont, die Verbindung des Himmlischen und Irdischen, überall gleich fern bleibt, so auch jetzt nach so vielen Mühen und Anstrengungen das Morgenland der Wahrheit, die Einsicht in die wichtigsten Fragen der Menschen über Gott, Unsterblichkeit, Freiheit der Seele u. s. w. noch immer in gleicher Entfernung.

---

40. Die Ideale.

1795.

Dieses um die Mitte Augusts 1795 enstandene Gedicht war zwischen den andern Poesien jenes Jahres für Schiller's nähere

Bekannte eine unerwartete Erscheinung. Von seiner langen Laufbahn philosophischer Selbstverständigung auf das Gebiet der Dichtkunst zurückgekehrt, verwerthete er zunächst die Ausbeute seiner philosophischen Studien in didaktischen Liedern, weßhalb man das J. 1795 als das Jahr der metaphysischen Poesie, der Ideendichtung bezeichnet hat. Unter den Producten dieser Gattung machte das vorliegende Gedicht als „ein Naturlaut (wie Schiller es selbst nennt), eine kunstlose Stimme des Schmerzes" auf die Freunde einen überraschenden Eindruck. Göthe, kein besonderer Freund der Schiller'schen Reflexionspoesie, wurde lebhaft von demselben ergriffen, und stellte es unter den bis dahin erschienenen lyrischen Gedichten von Schiller fast oben an. Humboldt war nicht dadurch befriedigt. Er, wie Schiller selbst, war in der Theorie befangen, es habe sich der Dichter vor der Darstellung individueller Zustände zu hüten; er müsse alle Erlebnisse, alle Empfindungen zu einer solchen Allgemeinheit hinaufläutern, daß der Antheil des Individuums darin nicht mehr zu erkennen sei. Dieser Theorie zufolge konnte er sich mit einem Gedichte, welches von so individuellen, subjectiven Zuständen ausgeht, unmöglich ganz befreunden. Nichts desto weniger mußte Humboldt sich gestehen, daß es ein sehr schönes Gedicht sei, und Schiller selbst ging seiner eigenen Theorie zum Trotze so weit, zu behaupten, daß sich doch etwas darin befinde, was es dichterischer mache, als alle seine übrigen Gedichte. So wenig vermochte sein System das bessere Gefühl in ihm zu ersticken. Diese Bemerkungen werden genügen, um die nachfolgende Correspondenz zwischen Humboldt und Schiller über das Gedicht im rechten Lichte erscheinen zu lassen.

Die „Ideale", deren Flucht in unserer Elegie beklagt wird, sind nicht mit dem Ideal zu verwechseln, welches der Dichter in dem zu den nächstvorhergehenden Gedichten mehrfach angezogenen „Ideal und das Leben" der Sinnenwelt gegenüber-

stellt. Unter jenen versteht er die gefühl- und phantasievolle Ansicht der Natur und des Lebens, den glühenden poetischen Drang der Seele, die kühnen Entwürfe und Hoffnungen, wie sie nur der feurigen Jugendzeit eigen sind, während im „Ideal und das Leben" die stillen Schattenlande der Schönheit, die heitern Regionen, wo die reinen Formen wohnen, die Freiheit der Gedanken in Gegensatz zur Erscheinungswelt, zum wirklichen Leben, zu „des Todes Reichen, der Sinne Schranken" gestellt sind. Unser Gedicht gliedert sich in folgende vier Theile: 1) Die Einleitung, aus zwei (ursprünglich aus drei) Strophen bestehend, klagt über die Flucht jener Ideale. 2) Der folgende Theil, fünf (ursprünglich sechs) Strophen umfassend, schildert die goldene Zeit des Lebens, wo der Dichter noch von diesen Idealen beglückt wurde. 3) Der dritte Theil, aus zwei Strophen bestehend, stellt ihr allmähliges Verschwinden dar. 4) In dem Schluß, gleichfalls zwei Strophen, tröstet sich der Dichter über den Verlust mit dem, was ihm geblieben: treuer Freundschaft und rastloser Geistesbeschäftigung.

Schiller sandte das Gedicht an Humboldt am 21. August 1795 und bezeichnete es als ein Product „fruchtbarer Stimmungen, die er seit seinem letzten Briefe erlebt habe." Humboldt antwortete am 31. August: „Die Ideale tragen das Gepräge der Stimmung an sich, in der sie, wie Sie mir schreiben, entstanden. Eine Wehmuth, die sich in Ruhe aufgelöst hat, ist über das Ganze verbreitet, und die glänzenden und lebendigen Gestalten, welche die erste Hälfte aufstellt, thun eine sehr gute Wirkung. Auch sind einzelne Stellen überaus glücklich. Dennoch hat dies Gedicht, ich weiß noch selbst nicht warum, nicht ganz den Effekt auf mich gemacht, wie Ihre übrigen Stücke. Ich bin es einzeln, und sehr genau durchgegangen, und wüßte nichts, was ich, unbedeutende Kleinigkeiten abgerechnet, tadeln könnte. Auch die *strengste* Kritik muß gewiß gestehen, daß es ein sehr schönes

Gedicht ist, und eben dies auch sagt mir mein Gefühl. Nur vermisse ich die gedrängte Fülle, den Schwung, den raschen Gang, mit Einem Wort den eigenthümlichen Charakter, an dem ich, auch unter lauter Musterwerken, doch Ihre Arbeit leicht erkennen würde. Freilich rührt dies wohl von dem Gegenstande selbst her, und insofern dies ganz der Fall ist, entspringt der Eindruck, den es auf mich machte, aus einer einseitigen Beurtheilung. Nur ob jene Vorzüge nicht auch mit diesem Stoffe zu vereinen waren, darüber bin ich zweifelhaft, und nur auf diese Möglichkeit gründet sich meine Kritik. Wie es da ist, scheint mir die Wirkung weniger auf seinen dichterischen Vorzügen, als auf dem Interesse zu beruhen, welches eine so menschliche und das Gefühl so stark ergreifende Stimmung nothwendig mit sich führt. Es hat unläugbar, wie auch der Eindruck auf Göthe beweist, etwas sehr Rührendes; ich zweifle nur, ob dies Rührende nicht auf eine zu überwiegende Weise aus dem Stoff, und weniger aus der Form entspringt. Es hat einen so nahen Bezug auf Sie, die Empfindung ist so schön und natürlich, der Ausdruck so wahr, daß meinem Herzen kein anderes Stück Ihrer Hand eigentlich so werth ist. Auch unterscheidet es sich dadurch gar sehr von Ihren übrigen. Ueberall ist das Gefühl so viel sichtbarer, als die Phantasie. Nur ob dieser Eindruck ganz rein ist, ob das Gefühl, sowie es der Kunst eigen ist, durch die reine Form, oder auf einem unmittelbaren Wege zugleich rege gemacht wird? Das ist die Frage; und wenn meine Kritik irgend gegründet ist, so, glaube ich, muß es hierin liegen."

Auf diese Bemerkungen erwiederte Schiller: „Was Sie über die Ideale urtheilen, daß ihnen Stärke und Feuer fehlt, ist sehr wahr; aber es wundert mich, daß Sie es mir als Fehler anrechnen. Die Ideale sind ein klagendes Gedicht, wo eigentlich Gedrängtheit nicht an ihrer Stelle sein würde. Auch kenne ich unter Altem und Neuem aus diesem Genre nichts, dem Sie

nicht eben diesen Vorwurf machen könnten. Die Klage ist ihrer Natur nach wortreich, und hat immer etwas Erschlaffendes; denn die Kraft kann ja nicht klagen. Ueberhaupt ist dieses Gedicht mehr als ein Naturlaut (wie Herder es nennen würde) und als eine Stimme des Schmerzes, die kunstlos und vergleichungsweise auch formlos ist, zu betrachten. Es ist zu subjektiv (individuell) wahr, um als eigentliche Poesie beurtheilt werden zu können; denn das Individuum befriedigt dabei ein Bedürfniß, es erleichtert sich von einer Last, anstatt daß es in Gesängen anderer Art, vom innern Ueberfluß getrieben, dem Schöpfungsdrange nachgibt. Die Empfindung, aus der es entsprang, theilt es auch mit, und auf mehr macht es seinem Geschlechte nach nicht Anspruch. Indessen begreife ich wohl, daß es auf Sie diese Wirkung haben mußte, weil Ihre Tendenz mehr auf das Energische und den Gedanken, als auf das Rührende geht; nur hätte ich geglaubt, daß, nachdem Sie dieser Wirkung nachgedacht, Sie den Grund in der Gattung selbst finden würden. Von Körner begreife ich nicht recht, daß ihm entgangen ist, warum ich dieses Gedicht matt schließe. Es ist das treue Bild des menschlichen Lebens. Mit diesem Gefühl der ruhigen Einschränkung wollte ich den Leser entlassen. — Ob ich gleich mit Ihnen einig bin, diesem Gedicht mehr eine materielle als formelle Kraft zuzugestehen, so ist doch etwas darin, was es dichterischer macht, als alle übrigen. Vielleicht und vermuthlich aus demselben Grunde, woraus wir beide erklären, daß die Frauenform der Schönheit näher kommt als die männliche, weil ceteris paribus das materielle und passive Element der Schönheit vorzugsweise ihr eigen ist, und man die Auflösung weniger als die anspannende Thätigkeit dabei missen könnte."

Wer unbefangen, von keinen ästhetischen Theorien eingenommen, das Gedicht auf sich einwirken läßt, der wird wohl wie Göthe darüber urtheilen, wenn er gleich Jean Paul's Tadel

gelten läßt, der dem Gedicht eine allzu große Häufung ungleichartiger Bilder vorwirft. Diesen durch fast alle Jugendgedichte Schiller's hindurchgehenden Fehler, welcher aus einer zu ungestüm schaffenden Phantasie entsprang, mochte er später selbst an unserm Gedicht wahrnehmen, und die Kürzungen und Aenderungen, die es nachträglich von des Dichters Hand erfuhr, erklären sich aus dieser erst spät gewonnenen Einsicht.

Str. 1 und 2. Statt der jetzigen zweiten Strophe enthält der Musen-Almanach für das J. 1796, worin das Stück zuerst veröffentlicht wurde, folgende zwei Strophen:

Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt;
Die schöne Frucht, die kaum zu keimen
Begann, da liegt sie schon erstarrt!
Mich weckt aus meinen frohen Träumen
Mit rauhem Arm die Gegenwart.

Die Wirklichkeit mit ihren Schranken
Umlagert den gebundnen Geist;
Sie stürzt, die Schöpfung der Gedanken,
Der Dichtung schöner Flor zerreißt.
Er ist dahin der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der feindlichen Vernunft zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Hier waren offenbar die bildlichen Ausdrücke für den Gedanken „Die Ideale sind entflohn" so sehr gehäuft und so heterogen, daß die Einbildungskraft des Lesers, von Bild zu Bild fortgerissen, eher verwirrt, als angenehm beschäftigt wurde.

Str. 3 und 4. In diesen beiden, durch ein Enjambement

verknüpften Strophen hat Schiller die Mythe von Pygmalion zur Veranschaulichung des Gedankens benutzt, daß er in seiner Jugendzeit die ganze Natur, selbst die seelenlose, durch den Widerschein seiner Gefühle beseelt habe. Pygmalion, ein König in Cypern, hatte eine schöne Frauengestalt aus Elfenbein gebildet, die auf seine Bitte von den Göttern belebt und dann seine Gattin ward. A. W. Schlegel hat diese Mythe in einem eigenen Gedichte behandelt (vgl. Ovid's Metam. X, 248 ff.), worin es von Pygmalion heißt:

Seine Seele, die Erwidrung heischet,
Leihet der Geliebten, was sie fühlt,
Gern vom eignen Widerschein getäuschet,
Der um jene Jugendfülle spielt.
Mit des Steines nachgeahmtem Leben
Strebt er sich so innig zu verweben,
Daß sein Herz, von Lieb' und Lust bewegt,
Wie in Beider Busen schlägt.

In verwandtem Sinne sagt Schiller im Triumph der Liebe:

Glückseliger Pygmalion!
Es schmilzt, es glüht dein Marmor schon!
Gott Amor, Ueberwinder,
Umarme deine Kinder.

Und so spricht er auch in den Versen Einer jungen Freundin in's Stammbuch (in der ältern Fassung) von „Statuen, die dein Gefühl beseelt" und sagt in den Göttern Griechenlands:

Durch die Schöpfung floß da Lebensfülle,
Und was nie empfinden wird, empfand.
An der Liebe Busen sie zu drücken,
Gab man höhern Adel der Natur u. s. w.

Ausführlicher ist diese Betrachtung der Natur in einem Briefe vom J. 1789 entwickelt: „Nie habe ich es noch so sehr empfunden, wie frei unsere Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet — wie wenig diese doch für sich selbst zu geben im Stande ist, und Alles, Alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur; die Anmuth, in die sie sich kleidet, ist nur der Wiederschein der innern Anmuth in der Seele des Beschauers, und großmüthig küssen wir den Spiegel, der uns mit unserm eigenen Bilde überrascht." — Str. 3, V. 2 hieß ursprünglich:

Den Stein Pygmalion umschloß,

und die vier Schlußverse der Strophe lauteten:

So schlangen meiner Liebe Knoten
Sich um die Säule der Natur,
Bis durch das starre Herz der Todten
Der Strahl des Lebens zuckend fuhr.

Die neuere Form ist freilich vorzuziehen. „Der Liebe Knoten" ist im Deutschen kein so gefälliger Tropus, wie etwa im Französischen les noeuds de l'amour, oder im Englischen the love-knots; und „Säule", für Bildsäule (wie in der Erwartung: „Nein, es ist der Säule Flimmern"), ist in dieser Bedeutung vom Sprachgebrauch nicht sanctionirt. — Str. 4 begann ursprünglich:

Bis, warm von sympathet'schem Triebe,
Sie freundlich mit dem Freund empfand.

Schiller mochte später selbst erkennen, daß er manchmal für Fremdwörter in der Poesie allzu duldsam gewesen, und hat wohl deßhalb das ohnedies harte „sympathet'schem" beseitigt.

Str. 5. Götzinger, Willmann u. a. Erklärer haben „trei-

send" in V. 2 im Sinne von kreißend (parturiens, gebären wollend) genommen, und Heinrich Kurz ließ auch so in seiner kritischen Ausgabe drucken. Es läßt sich dagegen sagen, daß nicht sowohl das All, als vielmehr die Dichterbrust kreißend ist, und man ganz füglich von einem kreisenden All reden kann, welches durch den stürmischen, trüben Schöpfungsdrang der jugendlichen Brust noch in ungeregelten Bahnen umgetrieben wird. Dennoch möchte ich glauben, daß Schiller hier das Wort im Sinne von parturire, dem Leben und Licht entgegenstreben gebraucht habe, wie er anderswo sagt: „In des Jünglings Kopf arbeiten dunkle Ideen, wie eine werdende Welt." Ganz unhaltbar ist die Behauptung eines neuern Interpreten, es könne hier kreisen in der Bedeutung parturire des sich anschließenden Infinitivs „herauszutreten" wegen nicht gebraucht sein. Dieser Infinitiv schließt sich ja an „dehnte": Das zum Licht strebende All dehnte die enge Brust, um in das Leben hinauszutreten. In V. 4 könnte man in „Wort" die redenden Künste, in „Bild" die bildenden, in „Schall" die Tonkunst angedeutet finden. Doch scheint mir das Gedankenverhältniß ein anderes zu sein, „In That und Wort" fasse ich als Bezeichnung einer kräftigen, einflußreichen Wirksamkeit im Leben durch Handlungen und Worte durch Schaffen und Lehren; die letztere Vershälfte allein beziehe ich auf die künstlerische Productivität und sehe in „Bild" eine Andeutung der bildenden, in „Schall" eine Andeutung der redenden Künste und der Musik. Die zweite Strophenhälfte erinnert an das Distichon Erwartung und Erfüllung:

In den Ocean schifft mit tausend Masten der Jüngling;
Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis,

und an die Stelle in den Fragmenten des Demetrius: „Mit vollen Segeln lief ich in das Meer des Lebens; unermeßlich lag's *vor mir* . . . Und also schmählich muß ich untergehn!"

Auf die jetzige Str. 5 folgte ursprünglich folgende später ausgeschiedene Strophe:

Wie aus des Berges stillen Quellen
Ein Strom die Urne langsam füllt,
Und jetzt mit königlichen Wellen
Die hohen Ufer überschwillt,
Es werfen Steine, Felsenlasten
Und Wälder sich in seine Bahn,
Er aber stürzt mit stolzen Masten
Sich rauschend in den Ocean:

So sprang, von kühnem Muth beflügelt u. s. w.

Wie bedauerlich der Wegfall dieser Strophe auf den ersten Anblick scheinen mag, so zeigt sie sich doch bei näherer Prüfung als unhaltbar. Die Vergleichung ist, nach Jean Paul's richtiger Bemerkung, unpassend, indem das ungeschwächte Fortströmen des Flusses bis zu seiner Mündung dem frühen Verschwinden der Jugend-Ideale widerspricht.

Str. 6 begann im Musen-Almanach:

So sprang, von kühnem Muth beflügelt,
Ein reißend bergab rollend Rad,
Von keiner Sorge noch gezügelt,
Der Jüngling in des Lebens Pfad.

Zur Aenderung dieser Strophenhälfte gab wohl der Vers „Ein reißend bergab rollend Rad" Veranlassung, den Humboldt schon bei der Lectüre im Manuscript etwas hart fand. In V. 6 stand ursprünglich „Erhub" (statt Erhob).

Str. 7 wurde von Humboldt als eine besonders wohlgelungene hervorgehoben. V. 5 lautete in dem ihm vorliegenden Manuscript „Die Minne mit dem süßen Lohne". Humboldt bemerkte dagegen: „Statt Minne hätte ich Liebe gewählt;

das erstere scheint mir mehr spielend als ernst, und dem Geiste dieses Stückes weniger angemessen.“ Durch die Aenderung gewann der Dichter eine ausdrucksvolle Alliteration (Lebens, lustige, Liebe, Lohn). Ueberall, wo es die Darstellung von Leichtem, Lieblichem, Anmuthigem galt, liebte Schiller die Anwendung der L-Alliteration (vgl. z. B. die beiden ersten Strophen des Alpenjägers).

Str. 8 und 9. Die erste Hälfte der achten Strophe hatte Humboldt wohl mit im Auge, wenn er diesem Stücke Mangel an der sonst bei Schiller herrschenden Gedrängtheit vorwarf. Der Vers „Des Wissens Durst blieb ungestillt“ zeigt, wie der Schlußvers der vorhergehenden Strophe gemeint ist: Er hatte nicht etwa die Wahrheit in vollem Glanze geschaut, er hatte nur fest gehofft, sie in Sonnenklarheit zu erblicken. — Die erste Hälfte der neunten Strophe hieß im Musen-Almanach:

Des Ruhmes Dunstgestalt berührte
Die Weisheit, da verschwand der Trug.
Der Liebe süßen Traum entführte
Ach! allzuschnell der Hore Flug.

Man kann zweifeln, ob die Strophe durch die Aenderung gewonnen hat. Daß die Hoffnung, wie der Strophenschluß andeutet, eine der treuern Begleiterinnen des Menschen auf dem Lebenswege sei, hebt Schiller stärker in dem Gedicht Hoffnung hervor:

Die Hoffnung führt ihn in's Leben ein,
  Sie umflattert den fröhlichen Knaben;
Den Jüngling begeistert ihr Zauberschein,
  Sie wird mit dem Greis nicht begraben.

Im vorliegenden Gedicht stellt der Dichter den Trost, den sie *in spätern* Jahren bietet, absichtlich geringer dar, um den Werth

der in den beiden nächsten Strophen vorgeführten zwei treuesten Lebensgefährtinnen desto stärker hervorzulichten.

Str. 10 und 11. Bei Str. 10 dachte Schiller gewiß nicht bloß an die zur edelsten Freundschaft verklärte Liebe, die er bei seiner Gattin fand, sondern auch an die treue und warme Zuneigung, die ihm Männer wie Körner, Göthe und Humboldt zollten. Zum dritten Verse der Schlußstrophe bemerkt Humboldt: „Für Beschäftigung hätte ich ein anderes Wort gewünscht. Ist es nicht zu prosaisch, und schon Thätigkeit lebendiger und mehr poetisch?“ Er nimmt aber selbst sein Bedenken halb zurück, indem er hinzusetzt: „Freilich drückt das erstere Ihren Gedanken passender aus.“ Ueber den ganzen Schluß urtheilt er: „Die beiden letzten Strophen, und besonders die letzte, schildern auf eine überaus eigenthümliche Weise Ihr Leben und Ihre Individualität, diese fortwährende Geistesthätigkeit, die keiner Schwierigkeit erliegt, nie ermüdet, wie langsam auch der Fortschritt sei, und endlich immer zum Ziele gelangt.“ Einstimmend sagt Göthe über unsern Dichter:

> Es glühte seine Wange roth und röther
> Von jener Jugend, die uns nie verfliegt,
> Von jenem Muth, der früher oder später
> Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
> Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter
> Bald kühn hervordrängt, bald geduldig schmiegt,
> Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
> Damit der Tag des Edlen endlich komme.

Schiller selbst spricht sich über die stille Geschäftigkeit des wahrhaft gereiften Kunstgenies im Gegensatz zu dem stürmischen Treiben eines jugendlichen Dilettantismus so aus (Abhandl. über die nothwendigen Gränzen beim Gebrauch schöner Formen): „In des Jünglings Kopf arbeiten dunkle Ideen wie eine werdende

Welt. Er nimmt das Dunkle für das Tiefe, das Wilde für das Kräftige, das Unbestimmte für das Unendliche — und wie gefällt er sich nicht in seinen Geburten! Aber des Kenners Urtheil will dieses Zeugniß der warmen Selbstliebe nicht bestätigen. Mit ungefälliger Kritik zerstört er das Gaukelwerk der schwärmenden Bildungskraft, und leuchtet ihm in den tiefen Schacht der Wissenschaft und Erfahrung hinunter, wo, jedem Ungeweihten verborgen, der Quell aller wahren Schönheit entspringt. Schlummert nun ächte Geniuskraft in dem Jünglinge, so wird zwar anfangs seine Bescheidenheit stutzen, aber der Muth des wahren Talents wird ihn bald zu neuen Versuchen ermuntern. Er behorcht, wenn er zum Dichter geboren ist, die Menschheit in seiner eigenen Brust, um ihr unendlich wechselndes Spiel auf der weiten Bühne der Welt zu verstehen, unterwirft die üppige Phantasie der Disciplin des Geschmacks, und läßt den nüchternen Verstand die Ufer ausmessen, zwischen welchen der Strom der Begeisterung brausen soll. Ihm ist es wohl bekannt, daß nur aus dem unscheinbar Kleinen das Große erwächst, und Sandkorn für Sandkorn trägt er das Wundergebäude zusammen, das uns in einem einzigen Eindruck jetzt schwindelnd faßt." Wenn in diesen letzten Worten von einem Sandkorn für Sandkorn zusammengetragenen Kunstgebäude eines Dichters die Rede ist, so kann der in der Schlußstrophe unsers Gedichtes erwähnte „Bau der Ewigkeiten", wozu unermüdliche Beschäftigung Sandkorn für Sandkorn reicht, entweder als ein Bau für ewige Zeiten, oder als ein Bau, woran sich alle Zeiten betheiligen, aufgefaßt werden. Für die letztere Auffassung spricht folgender Schluß der Abhandlung über das Studium der Universalgeschichte: „Unser menschliches Jahrhundert herbeizuführen, haben sich, ohne es zu wissen oder zu erzielen, alle vorhergehenden Zeitalter angestrengt. Unser sind alle Schätze, welche Fleiß und Genie, Vernunft und Erfahrung im langen

Alter der Welt endlich heimgebracht haben. Wer könnte dieser hohen Verpflichtung eingedenk sein, ohne daß sich ein stiller Wunsch in ihm erregte, an das kommende Geschlecht die Schuld zu entrichten, die er dem vergangenen nicht mehr abtragen kann?" Schiller dachte sich also jedes Zeitalter durch die von den vorhergehenden überkommenen Bildungsschätze mit einer Schuld, „der großen Schuld der Zeiten" belastet, von welcher der Einzelne den auf ihm ruhenden Antheil abträgt, indem er „Minuten, Tage, Jahre" zu nützlichem Wirken für die Mit- und Nachwelt verwendet. Jede mit solcher Beschäftigung ausgefüllte Minute kann er als einen gestrichenen kleinen Schuldposten betrachten.

---

41. Des Mädchens Klage.

1798.

Schiller gedenkt dieses Gedichtes zuerst in einem Briefe an Göthe vom 5. September 1798: „Ein klein Liedchen leg' ich hier bei. Gefällt es Ihnen, so können wir's auch (im Almanach) drucken lassen." Göthe erwiederte: „Das kleine Lied, das ich zurückschicke, ist allerliebst, und hat vollkommen den Ton der Klage." Daß hiermit die vorliegende Romanze gemeint war, macht der Musen-Almanach für 1799, worin sie erschien, mehr als wahrscheinlich. Vermuthlich wurde das Lied schon im J. 1797 begonnen und gehörte zu jenen, worüber er damals den 21. Juli an Körner schrieb: „Ich bin dabei, einige Lieder für den Almanach zu machen, wozu Melodien kommen sollen . . . Fertig ist aber noch nichts, obgleich Vieles angefangen." Am 15. September berichtete er weiter: „Meine mir vorgesetzten Lieder kann ich erst nächstes Jahr liefern; diesmal hat meine Unpäßlichkeit die Ausführung unmöglich gemacht."

Boxberger weist in Betreff der in unserm Gedicht angenommenen Situation auf altenglische Volkslieder hin, die Schiller schon auf der Militär-Akademie aus der Uebersetzung von Ursinus kennen gelernt hatte, und erinnert an das Lied von der Weide in Shakespeare's Othello, an „Das Mädchen am Ufer“ in Herder's Stimmen der Völker:

> Die See war wild im Heulen,
> Der Sturm, er stöhnt mit Müh;
> Da saß das Mädchen weinend,
> Am harten Fels saß sie u. s. w.

und hinsichtlich des Versmaßes an „Das trauernde Mädchen“ ebendaselbst:

> Im säuselnden Winde, am murmelnden Bach
> Saß Lila auf Blumen und weinet' und sprach u. s. w.

Im Musen-Almanach und demgemäß auch lange Zeit hindurch in den Ausgaben der Gedichte war die Strophe unseres Liedes in sieben Verse: vier Verse mit zwei Hebungen, zwei Verse mit vier Hebungen und einen mit drei Hebungen abgetheilt. In der Handschrift aber, die Schiller gegen Ende seines Lebens für eine Prachtausgabe der Gedichte anfertigen ließ (s. mein Archiv für den deutschen Unterricht 1844, I, S. 42 ff.), ist durch Zusammenziehung der vier ersten kurzen Verse in zwei, die Strophe fünfzeilig gestaltet:

> Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn,
> Das Mägdlein sitzet an Ufers Grün;
> Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht,
> Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,
> Das Auge vom Weinen getrübet.

Hierdurch werden sämmtliche Verse der Strophe zu vollzähligen jambisch-anapästischen Vierfüßlern mit Ausnahme des katalektischen

Schlußverses; durch die Reime der Schlußverse sind je zwei Strophen verbunden. Das Metrum könnte für ein Klagelied zu lebendig erscheinen; allein man erwäge, daß es ein heftiger, schwärmerischer Schmerz ist, der sich hier ausspricht.

Str. 1. Die einleitende Strophe vergegenwärtigt uns gleich den trefflich gewählten Schauplatz unsers Nachtstückes. „Der brausende Eichwald," sagt Hoffmeister, „die ziehenden Wolken, die mit Macht sich brechenden Wellen, die finstere Nacht erfüllen uns schon zum voraus mit dunkeln Bildern und Ahnungen, welche durch die nachfolgenden Klagen nur näher bestimmt werden." Das wiederholte mächtige Anschwellen der Fluth ist durch die Repetition „mit Macht, mit Macht" ausdrucksvoll angedeutet. In den Piccolomini (III, 7), wo Thekla die beiden ersten Strophen zur Guitarre singt, lautet V. 2 „Das Mägdlein wandelt an Ufers Grün" und der vorletzte Vers „Und sie singt hinaus u. s. w." und in der Stuttgarter Handschrift des Wallenstein der drittletzte Vers „Es bricht sich die Welle mit Macht und Macht" (wohl ein Versehen des Schreibers). Der freien Weglassung des Artikels in dem Ausdruck „an (des) Ufers Grün" begegnen wir bei Schiller oft, z. B. in der Bürgschaft („An Ufers Rand" Str. 7, „in Abendroths Strahlen," Str. 15).

Str. 2. Ein neuerer Interpret denkt sich die Klage des Mädchens an „die Mutter Gottes" gerichtet; der Ausdruck „Du Heilige" läßt doch nicht gerade bestimmt an die h. Maria denken, eher noch an die Schutzheilige des Mädchens, und „Rufe dein Kind zurück" würde den Gedanken an die verstorbene Mutter desselben, die von dem Mädchen als eine Verklärte, Heilige aufgefaßt wird, nahe legen, wenn die Antwort in Str. 3 besser dazu stimmte. Wird in den Schlußversen das ganze Lebensglück in Liebe gesetzt, so scheint das Gedicht Thekla sogar das Leben selbst in die Liebe zu setzen:

Hab' ich nicht beschlossen und geendet?
Hab' ich nicht geliebet und gelebt?

Str. 3. Bemerkenswerth ist im ersten Satze die Freiheit, womit der Dichter ein Adjectiv („vergeblicher") für das Adverb eingeführt hat (Vergebens rinnt der Thränen Lauf).

Str. 4. Hoffmeister erinnert bei dieser Strophe an die Göthe'schen Verse:

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!

und an die Strophe in Schiller's Lied An Emma:

Deckte dir der lange Schlummer,
Dir der Tod die Augen zu,
Dich besäße noch mein Kummer,
Meinem Herzen lebtest du u. s. w.

---

42. Der Jüngling am Bache.

1803.

Diese Romanze, die zuerst im Taschenbuch für Damen auf das J. 1805 erschien, dürfte etwa im April 1803 entstanden sein. Am 6. Februar benachrichtigte Schiller seinen Freund Körner, daß seine Braut von Messina seit einigen Tagen fertig sei. In einem Briefe vom 28. März heißt es dann weiter: „Ich habe seit Endigung der Braut, zu meiner Erholung und um der dramatischen Novität willen, ein paar französische Lustspiele zu übersetzen angefangen, die in einigen Wochen fertig sein werden." Es waren zwei Stücke von Picard, die er unter

den Titeln „Der Parasit“ und „Der Neffe als Onkel“ erscheinen ließ. In dem erstern findet sich unsere Romanze im vierten Auftritt des vierten Aufzugs. Das Gedicht ist Original, nicht Uebersetzung oder freie Nachbildung; doch entspricht die antithetische und parallelisirende Gedankengliederung ganz dem Charakter der französischen Poesie, war aber zugleich, wie Hoffmeister nachgewiesen hat, in Schiller's Denkweise tief begründet. Gewissermaßen bildet die Romanze ein Gegenstück zu dem nächst vorher besprochenen Gedichte, was Hoffmeister in folgender Parallele näher erörtert: „In des Mädchens Klage spricht die Trauer um das verschwundene Liebesglück, in dem Jüngling am Bache ein ungestilltes Verlangen, dort aus dem Munde des Mädchens, die an des Ufers Grün, hier aus dem Munde des Jünglings, der an der Quelle sitzt. Weder in dem einen noch in dem andern Gedichte drückt sich eine besondere motivirte Stimmung oder eine Charaktereigenthümlichkeit der Person aus. Da es Schiller's Weise ist, alles Eigenthümliche und Partikuläre in seinen Gedichten zu unterdrücken, so sei mir erlaubt, Eine Stelle an eine besondere Stimmung anzuknüpfen. Der Jüngling sagt (Str. 2, V. 3—8) Alles freuet sich und hoffet u. s. w. Hierbei kommt uns das Wort des Dichters (Briefwechsel mit Göthe VI, 111) in den Sinn, daß der Frühling ihn immer traurig zu machen pflege, weil er ein unruhiges und gegenstandloses Sehnen hervorbringe. Diese Selbsterfahrung scheint in das Lied aufgenommen; denn es ist im Frühjahr 1803 für das Lustspiel der Parasit gedichtet, wie auch des Mädchens Klage zum Behuf des Theaters verfaßt worden war.“

Das Gedicht bedarf in seiner Einfachheit keiner Detailerklärung. Wir lassen nur noch die Varianten aus dem Lustspiel und dem Taschenbuch folgen. In jenem beginnt Str. 1, V. 2 „Blumen band er“ und V. 7 „Und so schwindet“. Im Taschenbuch für Damen beginnt Str. 1, V. 7 „Und so welket,

Str. 3, V. 1 „Was kann mir“. Str. 3 V. 7 schließt „es nicht erfassen,“ und Str. 4, V. 4 beginnt „Schütt' ich dir“.

---

43. Die Gunst des Augenblicks.

1802.

Das Gedicht gehört zu denen, welche das von Göthe 1801 gestiftete Gesellschaftskränzchen (s. oben S. 13) hervorrief. Schiller ließ es zuerst in Becker's Taschenbuch „Erholungen“ erscheinen und sandte es am 17. März 1802 zum Druck ab. Daß er, wie man aus dem Brief mit Körner erkennt, selbst nicht viel von dem Gedichte hielt, darf uns in dem Urtheil über seinen Werth nicht irre machen. Der Grundgedanke ist recht aus der Tiefe der Denk- und Empfindungsweise unsers Dichters geschöpft: Ohne den begeisternden Moment, ohne den zündenden Funken, der vom Himmel zuckt, keine Freude, kein Glück, nichts Göttliches, nichts Schönes auf Erden; und wie das Glück dem Blitz im Entstehen gleicht, so auch im Schwinden. Wir werden sehen, in wie manches andere Gedicht sich diese Ideen verzweigen.

Str. 1. Das Bindwort „Und“, womit das Gedicht beginnt, knüpft das heutige Kränzchen an die frühern, in denen, wie Schiller brieflich an Körner berichtete, nicht bloß soupirt und pokulirt, sondern auch „fleißig gesungen“ wurde („Kranz der Lieder“), und „es recht vergnügt zuging, obgleich die Gäste zum Theil sehr heterogen waren“ („heitern, bunten Reihn“).

Str. 2—4. Dem Dichter ist das frohe Gesellschaftsmahl ein Freudenopfer, das den Göttern dargebracht wird, folglich der Tisch ein Altar, den Ceres mit ihren belebenden, auch das Auge erquickenden Gaben, Bacchus mit seinem begeisternden

Weine ausgestattet hat. Aber wirkungslos sind diese Gaben, wenn er, der alleinige Schöpfer der Freude, fehlt, der günstige Augenblick, welcher erst in Str. 5 bestimmt genannt und dort als „der mächtigste von allen Herrschern“ bezeichnet wird.

Str. 5—9. Der Gedanke, daß das Glück eine freie Gabe des Himmels sei, daß es „aus den Wolken, aus der Götter Schooß“ (Str. 5) fallen müsse, bildet das Thema eines eigenen Gedichtes „Das Glück“. Die Freude, heißt es dort:

> . . . . . ruft nur ein Gott auf sterbliche Wangen,
> Wo kein Wunder geschieht, ist kein Beglückter zu sehn.

Und wenn in Str. 3 f. angedeutet wird, daß die glänzende Zurüstung des Festmahls noch nicht das Erscheinen der Freude verbürge, so sagt auch das angezogene Gedicht von den Göttern, die das Glück bringen, daß sie oft gerade dann ausbleiben, wenn man ihnen mit Zuversicht entgegensieht:

> Ungehofft sind sie da und täuschen die stolze Erwartung,
> Keines Bannes Gewalt zwinget die Freien herab.

Im Geheimniß heißt es;

> So sauer ringt die kargen Loose
> Der Mensch dem harten Himmel ab;
> Doch leicht erworben aus dem Schooße
> Der Götter fällt das Glück herab.

Auch die Erwartung spielt auf dieses freiwillige, überraschende Erscheinen des Glückes an:

> Und leis, wie aus himmlischen Höhen
> Die Stunde des Glückes erscheint . . .

Der Grundgedanke der Strophen 6 und 8 begegnet uns wieder im Glück:

Alles Menschliche muß erst werden und wachsen und reifen,
Und von Gestalt zu Gestalt führt es die bildende Zeit;
Aber das Glückliche siehest du nicht,-das Schöne nicht werden,
Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor dir.
Wie die erste Minerva, so tritt, mit der Aegis gerüstet,
Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichts.

Und daß die Freude, das Glück, das Schöne, wie sie urplötzlich entstehen, so auch rasch verschwinden, deutet symbolisch auch das Punschlied an:

Eh' es verdüftet,
Schöpfet es schnell!
Nur wenn er glühet,
Labet der Quell.

Fernere Verschlingungen der Hauptidee unsers Stückes durch andere Productionen Schiller's weisen die Anmerkungen zum Geheimniß (Str. 2 f.) nach. — Unrichtig hat man den „Farbenteppich" in Str. 8 auf den gleich darnach erwähnten Regenbogen bezogen; es ist der Farbenglanz gemeint, den ein heller Sonnenblick auf Fluren, Wiesen und Gewässern erscheinen läßt.

Schließlich fügen wir aus Becker's Taschenbuch noch folgende Varianten bei. Str. 3 beginnt:

Denn nichts frommt es u. s. w.

Str. 4:

Zuckt (statt zückt) vom Himmel u. s. w.

Str. 5, V. 2 lautet dort:

Aus der Götter Hand das Glück . . .

und Str. 7:

Langsam in dem Lauf der Horen
Fügt der Stein zum Steine sich;
Schnell, wie es der Geist geboren,
Rührt des Werkes Seele dich.

---

44. Berglied.

1804.

Das Berglied entstand wahrscheinlich in den ersten Tagen des Jahrs 1804. Am 4. Januar schrieb Schiller an Körner: „Damit das neue Jahr doch nicht ganz ohne poetische Gabe beginne, so lege ich etwas bei, was neben dem Tell gelegentlich entstanden . . . Vielleicht wirst du eine Melodie dazu finden." Doch vergaß er, das Gedicht beizufügen. Am 26. Januar schickte er es an Göthe als eine „kleine poetische Aufgabe zum Dechiffriren," worauf dieser antwortete: „Ihr Gedicht ist ein recht artiger Stieg auf den Gotthardt, dem man sonst noch allerlei Deutungen zufügen kann, und ein zum Tell sehr geeignetes Lied". Hiernach scheint es fast, als habe Göthe es für ein zum Drama Tell bestimmtes Gedicht gehalten. Wie sich unten zeigen wird, finden wir es seinem Inhalte nach in der vorletzten Scene desselben wieder. Die erste Scene des Tell enthält ein Berglied von ähnlichem Charakter, das wir, da es von geringem Umfang ist, zur Vergleichung hersetzen:

Es donnern die Höhen, es zittert der Steg;
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichtem Weg,
Er schreitet verwegen
Auf Feldern von Eis,
Da pranget kein Frühling,
Da grünet kein Reis;

Und, unter den Füßen ein nebliges Meer,
Erkennt er die Städte der Menschen nicht mehr;
Durch den Riß nur der Wolken
Erblickt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld.

Wenn Göthe von „allerlei Deutungen" spricht, so ist damit nicht gesagt, daß man das Gedicht als ein allegorisches betrachten solle. Wie es bei ächtromantischen Gedichten überhaupt zu geschehen pflegt, klingt hier neben den angeschlagenen Saiten eine Reihe von verwandt gestimmten leise mit. So mochte es dem Dichter nicht unlieb sein, wenn der Leser durch den „schwindlichten Steg" an das gefahrumringte Leben, durch das schwarze Thor in Str. 3 an den Tod flüchtig erinnert wurde, obgleich es darauf nicht abgesehen war.

Daß Schiller die nie von ihm mit Augen geschaute Schweiz in seinem Tell uns so treu und lebendig zu schildern vermocht hat, ist großentheils der vorhergehenden fleißigen Sammlung des Materials zuzuschreiben, aus dem dann seine energische Einbildungskraft ein lebenswarmes Gesammtbild schuf. Aus Göthe's schriftlichen und mündlichen Mittheilungen, Johannes Müller's Geschichte der Schweizer, Ebel's Geschichte der Gebirgsvölker, Scheuchzer's Naturhistorie der Schweiz und vielleicht noch andern Werken legte er sich, wie wir aus „Schiller's Denkwürdigkeiten" von Diezmann sehen, eine Sammlung von Notizen zum Tell an. Vielleicht gab ihm ein Ueberblick dieser Notizen den Gedanken an unser Berglied ein; wenigstens werden wir, wie sich unten zeigen wird, stellenweise an die Notizen erinnert.

Str. 1. Der „schwindlichte Steg" (vgl. oben V. 2 des Alpenjägerlieds aus dem Tell und „die Antike an den nordischen Wanderer" V. 2) ist der Weg durch das enge Felsthal der Schöllenen, die Reuß entlang zum St. Gotthardt hin-

auf. Die „Riesen“ (V. 3) sind gigantische Granitmassen, die so drohend herüberhangen, daß sie den Weg versperren und den Wanderer verschütten zu wollen scheinen. Zu V. 5 gibt der Dichter selbst die Anmerkung: „Löwin*), an einigen Orten der Schweiz der verdorbene Ausdruck für Lawine.“ — „Die Straße der Schrecken“ heißt im Tell die Schreckensstraße.

Str. 2. „Es schwebt eine Brücke,“ die Teufelsbrücke (nach der Volkssage vom Teufel gebaut) mit einem Bogen von 75 Fuß Sprengung, nach Johannes Müller früher (noch in einer Urkunde vom J. 1370) die stäubende Brücke genannt; doch lag die alte Brücke etwa 20 Fuß unter der jetzigen (im Tell „die Brücke welche stäubet“). „Der Strom“ (V. 5), die Reuß, fällt hier gegen 100 Fuß senkrecht herab, und die feinen zerstäubten Wasser fliegen über die Brücke, die dicht vor dem Wassersturz über dem Strom schwebt.

Str. 3. Das „schaurige Thor“ (V. 1) ist das Urserner Loch, ein Stollen von ungefähr 200′ Länge und 15′ Breite und Höhe, der im J. 1707 durch den Teufelsberg gesprengt wurde, und durch welchen seitdem die Straße geht. Das „lachende Gebäude,“ welches sich (V. 3) aufthut, ist das Urerner Thal, ein drei Stunden langer und eine Viertelstunde breiter schöner Thalgrund mit drei kleinen Ortschaften, darunter Urseren an der Matte. Bei V. 4 erinnert Boxberger an die Stelle in Schiller's Notizensammlung: „Alle vier Jahreszeiten erscheinen oft nebeneinander: Eis, Blumen, Früchte“; ferner an die „Reise auf den Montanvert“ in Schiller's Thalia

---

*) Vorherrschend ist in der Schweiz lauin. Man hat dies von lauen (lau werden) mittelhochd. lâwen ableiten wollen; aber damit verträgt sich nicht das althochd. lewina, Sturzbach (vom althochd. liwa, Regenguß, Graff II, 296). Der Ausdruck lewina scheint vom Wasser auf den Schnee übertragen zu sein, wie denn auch Stumpf in der Schweizerchronik die Lawine als „Schneebruch“ oder „Schneelöwinn“ bezeichnet.

(III, S. 17): „Hier flieht der Winter nicht vor dem Frühling; eine Jahrszeit bietet verträglich der andern die Hand," und weiterhin (S. 34): „Einen größern (Contrast macht) aber dieser finstre Anblick mit dem saftigen Grün der Wiesen, welche die Farbe des Frühlings tragen, und mit den gelben Saaten, welche den Herbst verkündigen." Auch der in V. f. ausgesprochene Wunsch findet sich dort (S. 41): „Man wünscht hier seinen Lauf endigen zu können, hier zu bleiben und den Ort, mit Allem, was man hat, was einem am liebsten ist, zu verschönern." — Die oben angedeutete Stelle im Tell, wo dieser dem Parricida den Weg nach Italien beschreibt, lassen wir hier zur Vergleichung mit den bisherigen Strophen folgen:

Ihr steigt hinauf dem Strom der Reuß entgegen,
Der wilden Laufes von dem Berge stürzt . . . .
Am Abgrund geht der Weg, und viele Kreuze
Bezeichnen ihn, errichtet zum Gedächtniß
Der Wanderer, die die Lawine begraben.
Vor jedem Kreuze fallet hin und büßet
Mit heißen Reuethränen eure Schuld —
Und seid ihr glücklich durch die Schreckensstraße,
Sendet der Berg nicht seine Windeswehen
Auf euch herab von dem beeisten Joch,
So kommt ihr auf die Brücke, welche stäubet.
Wenn sie nicht einbricht unter eurer Schuld,
Wenn ihr sie glücklich hinter euch gelassen,
So reißt ein schwarzes Felsenthor sich auf;
Kein Tag hat's noch erhellt — da geht ihr durch;
Es führt euch in ein heitres Thal der Freude —
Doch schnellen Schritts müßt ihr vorübereilen,
Ihr dürft nicht wohnen, wo die Ruhe wohnt.

Str. 4. Zu V. 1 ff. „Vier Ströme brausen hinab u. s. w." (Rhone, Reuß, Tessin und Rhein) verweist Vorberger

auf die Stelle in den Notizen zum Tell: „Von ihnen strömen viele Flüsse in alle vier Straßen der Welt“ (vgl. V. 3). „Genau genommen,“ bemerkt Benzenberg in seinen Briefen aus der Schweiz, „sieht man die Quellen dieser Ströme nicht (vgl. V. 2), und Niemand hat sie noch gesehen; sie liegen in der Nacht des ewigen Eises verborgen. Was man sieht und die Quellen nennt, sind über Eis und Felsentrümmen herunterstürzende Bäche.“ Die „Mutter“ (V. 5) ist die Eismasse, worin die Quellen liegen. Der Schlußgedanke der Strophe „und bleiben sich ewig verloren“ entspricht nicht genau der Wirklichkeit, da die Gewässer der Reuß sich mittelst der Aar mit denen des Rheins vereinigen. — Zu wünschen wäre, daß der Dichter gleich im Beginne des Liedes eine Andeutung gegeben hätte, ob er uns hinauf oder hinunter führe. Daß Ersteres der Fall ist, werden wir erst später inne.

Str. 5, V. 1. „Zwei Zinken ragen u. s. w.,“ die beiden Felsenhörner Fieudo und Prosa, die noch gegen 2000′ über dem Hospitium liegen. Doch sind sie nicht unersteiglich, wie der letzte Vers glauben lassen könnte.

Str. 6. Bei der Schlußstrophe, die auf das mit ewigem Eise gekrönte Mutthorn geht, schwebte wohl dem Dichter nach Vorberger's höchst wahrscheinlicher Vermuthung die Stelle aus dem Anfange von Joh. Müller's Schweizergeschichte vor: „Man sieht ihre pyramidalischen Spitzen mit unvergänglichem Eise bepanzert . . . .; in unzugänglicher Majestät (vgl. „Königin“ V. 1) glänzen sie hoch über den Wolken weit in die Lande der Menschen hinaus. Den Sonnenstrahlen trotzt ihre Eislast, sie vergolden sie nur (vgl. V. 5 f.).“ — Wie hier in V. 5, so spricht Schiller auch im Spaziergang von „der Sonne Pfeil“ (für Strahl). Er frischte dadurch einen verblichenen Tropus auf; denn ursprünglich bedeutete der Strahl (wie italien. lo strale, slaw. die strelà) den Pfeil.

Sprachliches betreffend, ist außer dem Ausdruck Löwin noch Str. 2, V. 4 bemerkenswerth: „Es hätte sich's Keiner verwogen.“ Verwogen ist Particip des alten Infinitivs verwägen (erkühnen), der sich z. B. noch bei Bonerius findet („des ich mich wohl-erwägen kann“); vgl. Schiller's Tell IV, 2: „Hat sich der Landmann solcher That verwogen?“. Es (in sich's) steht genitivisch statt dessen, wie z. B. in Bürger's Lenore: „Er hat es nimmermehr Gewinn,“ oder in Schiller's Taucher: „Und war mir's mit Grausen bewußt.“

45. Der Alpenjäger.

1804.

Was zunächst die Entstehungszeit betrifft, so findet sich in Schiller's Notizenbuch unter dem 5. Juli 1804 bemerkt: „An Becker nebst dem Alpenjäger (für Becker's Taschenbuch)“. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß das Gedicht schon gegen Anfang des Jahrs gelegentlich über der Arbeit am Tell, wie das Berglied, concipirt und begonnen, wenn auch vielleicht erst Anfangs Juli abgeschlossen wurde.

Die zu Grunde liegende Volkssage, die Schiller wohl bei den Vorstudien zum Tell in irgend einer Schrift gefunden*), kehrt nach Art solcher wandernden Erzählungen mit mehrfachen Abweichungen in einzelnen Zügen wieder. Bonstetten erzählt sie in seinen Briefen über ein schweizerisches Hirtenland auf folgende Art: „Alte Eltern hatten einen ungehorsamen Sohn, der nicht wollte ihr Vieh weiden, sondern Gemsen jagen. Bald aber ging er irre in Eisthäler und Schneegründe; er glaubte

*) Nach Joach. Meyer fand er sie in Sulzer's Vorrede zu Scheuchzer's Naturhistorie des Schweizerlandes Ausg. II.

sein Leben verloren. Da kam der Geist des Berges und sprach zu ihm: Die Gemsen, die du jagst, sind meine Heerde; was verfolgst du sie? Doch zeigte er ihm die Straße; er aber ging nach Hause und weidete das Vieh." Anders ist der Ausgang der Geschichte in Grimm's „Gemsjäger." Hier tritt dem zum Felsgrat aufgestiegenen Jäger ein häßlicher Zwerg mit der Drohung entgegen ihn zu tödten, weil er ihm seine Heerde nicht gelassen; doch vergibt er dem um Verzeihung Bittenden und verspricht ihm, es solle, wenn er sich nicht mehr blicken lasse, jeden siebenten Tag Morgens früh ein geschlachtetes Gemsthier vor seiner Hütte hangen. Der Zwerg hält Wort; aber dem Jäger wird nach ein paar Monaten das Faulenzerleben so unerträglich, daß er sich nochmals entschließt aufzusteigen. Im Begriff, einen stolzen Leitbock zu erlegen, wird er von dem unvermerkt herbeigeschlichenen Zwerg in den Abgrund geworfen. Daß dem Dichter die Sage in solcher Gestalt vorgelegen, ist nicht wahrscheinlich. Hier tritt des Jägers Lust an Müh und Gefahr stärker hervor als im Gedichte, wenn gleich Schiller drei ganze Strophen der Darstellung dieses Zuges gewidmet hat. Götzinger bemerkt, auf „Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Bergschlössern (I, 111)" hinweisend, es werde die Sage im Ormont-Thale des Waadtlandes erzählt nur mit der Abweichung, daß den Gemsjäger auf seiner verwegenen Fahrt ein furchtbares Gewitter überfällt, aus welchem dann der Berggeist heraustritt. In diesem Zuge spricht sich stärker die der Sage wohl mit zu Grunde liegende Idee von der Heiligkeit gewisser Regionen aus, in die der Mensch seine Leidenschaft nicht hineintragen dürfe.

Als die Grundidee des Stückes sieht Götzinger den feindlichen Gegensatz an, in den der Mensch so oft zur Natur sich stellt, sobald er als freies Wesen auftritt. „Die Natur," sagt er, „hat in ihrem Wirken immer den gleichen Zweck des Schaffens und Erhaltens, und selbst ihre zerstörenden Kräfte müssen diesem

Zwecke dienen. Der Mensch hingegen zerstört oft, ohne daß ihm irgend ein bedeutendes Ziel vor Augen liegt, sondern nur weil er Freude am Zerstören hat und ihn die Uebung seiner Kräfte ergötzt. Die Gefahr hat für ihn oft mehr Reiz, als die Beute. Dabei setzt er nicht nur sein eigenes Dasein auf's Spiel, sondern befeindet geradezu die Natur. Tausendfach hat ihn diese gesegnet, so daß er friedlich leben könnte — darauf deuten die ersten Strophen so schön hin — aber er will ihr auch noch das rauben, was sie durchaus für sich aufgespart zu haben scheint. Allein dann tritt sie ihm in ihrer ganzen Furchtbarkeit entgegen, und beschützt ihre Kinder vor dem verwegenen Gegner." Mir scheint diese Auffassung, wenn auch nicht unrichtig, doch nicht ganz erschöpfend. Sollte es nicht zugleich die erhabene Poesie der einsamen Hochgebirgsscenen sein, was Schiller zu diesem Stoffe hingezogen, dieselbe Gebirgsromantik, von deren Hauch auch das Berglied, ja der ganze Tell durchweht ist? Ging doch auch die Erfindung dieser Sage, wie unzähliger andern, wahrscheinlich nur aus einem starken Naturgefühl hervor, das man in ein sinnliches Bild zu kleiden strebte; und zwar möchte ich im vorliegenden Falle für den Erfinder der Sage gerade einen Jägersmann von lebendiger Phantasie halten, der in rastloser Verfolgung einer Gemse bis zu den höchsten, verlassensten Gebirgen empordrang. Hier in den einsamen Regionen, zu denen kein Laut des Menschenlebens aus den tief versunkenen Thälern heraufsteigt, unter den Riesengestalten der erhabensten Natur, mochte den mordlustigen Jäger mit Einem Male ein wundersames, mächtiges Gefühl von der Heiligkeit des Ortes ergreifen, ein Gefühl, wie es auch in jenen Worten in der Braut von Messina anklingt, die Welt sei vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkomme mit seiner Qual. Der lebhaften, aufgeregten Einbildungskraft kleiden sich solche Gefühle leicht in Bilder. Aus einer Felsenspalte tritt nun plötzlich der Geist,

der Bergesalte, um den Frieden des Ortes gegen den Menschen zu schützen.

Die Mutter, die hier so dringend das anmuthig schöne Thalleben dem nach erhabnen Eindrücken dürstenden Jüngling empfiehlt, erinnert an Tell's Gattin. Der Knabe ist ein junger Tell, und könnte ebenfalls von sich sagen:

> Zum Hirten hat Natur mich nicht gebildet,
> Rastlos muß ich ein flüchtig Ziel verfolgen;
> Dann erst genieß' ich meines Lebens recht,
> Wenn ich mir's jeden Tag auf's Neu' erbeute.

Str. 1—3. Ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn leitet die Erzählung ein. Es ist dabei hauptsächlich auf die Charkteristik des Alpenjägers abgesehen, wenn er gleich am wenigsten spricht; die Mutter hebt ihn und seine Sinnesweise durch Contrast hervor. Da wir unter dem „Knaben" (Str. 4), wie aus dem Ganzen erhellt (vgl. besonders Str. 7, V. 2 „dem harten Mann"), einen dem Jünglingsalter nicht mehr fern stehenden zu denken haben, so möchte die Sprache der Mutter wohl zum Theil etwas zu tändelnd erscheinen. In den Antworten des Sohns ist eine gewisse Gradation zu erkennen. Bei der ersten heißt es noch: „Jagen nach des Berges Höhen;" bei der zweiten hat sich seine Phantasie die Berge schon vergegenwärtigt, er schweift in Gedanken schon „auf den wilden Höhen;" die dritte spricht seine wachsende Ungeduld über die wiederholten Bitten der Mutter aus.

Str. 4. „Des Berges finstern Ort" ist eine ähnliche Umschreibung, wie „Des Waldes nächtlichem Ort" in der Bürgschaft (Str. 10, V. 4). Will man unter dem „Alpenjäger" einen Jäger in den Schweizeralpen verstehen, so ist die „Gazelle" (V. 6) ein Verstoß gegen die zoologische Geographie. Indeß bezeichnet man ja durch Alpen auch andere Hochgebirge.

Str. 5—8. „Verwogen“ in Str. 5 steht alterthümlich für verwegen. Durch dieses Wort hat hier die Sprache zugleich an sinnlicher Kraft gewonnen; die Wiederholung des o (verwogen, folgt, Todesbogen), das durch den Reim noch stärker hervortritt, bezeichnet ausdrucksvoll das drohende Nachsetzen des Jägers. Ueberhaupt ist das ganze Gedicht reich an onomatopoetischen Stellen. Str. 1 hat, dem Inhalt angemessen, viele weichlautende Sprachelemente, wozu besonders die häufigen l zu rechnen sind, die auch zum Wohlklang der zweiten Strophe nicht wenig beitragen (Willst locken, Klang, lieblich, Schall, Glocken, Waldes, Lustgesang). Ebenso malerisch sind die beiden Schlußverse der vierten Strophe; der I-Laut sowohl als der E-Laut malt das Fliehende, Verschwindende, Schnelle, Bewegliche. Wie bezeichnend stellen gleich darauf in Str. 5 die harten Consonanten (nackte Rippen, klettert, Riß geborstner Klippen) die wilde Gebirgsscene, die schroffen Klippen und Felsen dar! Vgl. auch die zwei ersten Verse der sechsten Strophe. Sehr ausdrucksvoll ist ferner in Str. 7 der Vokal a in den Reimen der Schlußverse; denn er bezeichnet das Erhabene, Bedeutsame, Großartige. — Das ernste, feste Metrum paßt besonders zum Charakter der letztern Strophen, die den Kern des Stücks enthalten.

Ueber den Schluß bemerkt Hoffmeister, der im Ganzen mit Götzinger in der Auffassung der Grundidee übereinstimmt: „Offenbar war es dem Dichter bei dieser Romanze nur um die darzustellende Idee zu thun, in welche die Erzählung gleichsam aufgeht, und deren vollständiger Ausdruck zugleich der Schluß des Gedichtes ist. Die Begebenheit selbst ist (wie auch im Ring des Polykrates) zu keinem epischen Ausgange fortgeführt; über das Schicksal des Jägers erfahren wir nichts. Diese unbeendigte Handlung für sich hat auch so wenig Interesse und Verwickelung, daß das Stück von einer Romanze (Götzinger nennt es eine Ballade) nur die äußere Einkleidung besitzt, aber

durch seinen überwiegend lyrisch-philosophischen Gehalt eine Art Parabel ist.

In dem Manuscript einer Prachtausgabe der Gedichte, die Schiller in der letzten Zeit seines Lebens zu veranstalten beabsichtigte, schrieb er eigenhändig in Str. 5:

Durch den Riß gespaltner*) (statt geborstner) Klippen,

und in Str. 6:

Hängt sie, auf dem steilen (statt höchsten) Grat.

Die letztere Aenderung ist bedenklich, weil einige Verse nachher das Wort steile wiederkehrt.

Becker's Taschenbuch, worin das Gedicht zuerst erschien, enthält folgende Varianten:

Str. 1, V. 6. Jagen nach den Bergeshöhen!
Str. 2, V. 3. Lieblich tönt das Spiel der Glocken
V. 6. Schweifen auf den freien Höhen!
Str. 4, V. 6 Scheucht er fliehend die Gazelle.
Str. 5, V. 2. Setzt sie mit behendem Schwung,
V. 3. Durch den Riß gespaltner Klippen
V. 5. Doch von Fels zu Fels, verwogen
Str. 6, V. 1. Jetzo auf den steilen Zinken
V. 3. Wo die Klippen jäh versinken,
V. 4. Und der wilde Jäger naht;
V. 5. Unter sich die schroffe Jähe,
Str. 7, V. 6. Tritt der Geist, der Berges Alte.
Str. 8, V. 1. Schützend mit den Götterhänden
V. 2. Deckt er das gequälte Thier.
V. 3. „Darfst du Tod und Jammer senden,"
V. 5. Raums für Alle hat die Erde;

*) Vgl. in Haller's Alpen:
Da setzt ein schüchtern Gems, beflügelt durch den Schrecken,
Durch den entfernten Raum gespaltner Felsen fort.

46. Dithyrambe.

1796.

Das Gedicht entstand wahrscheinlich um die Mitte des Jahrs 1796 und erschien zuerst im Musenalmanach für das folgende Jahr unter der Ueberschrift „Der Besuch".*) Der dortige Text stimmt mit dem jetzigen überein bis auf den Vers in Str. 2:

Leihet (statt Schenket) mir euer unsterbliches Leben.

Die Strophe bestand damals, wie auch noch lange in den Gedichtausgaben, aus 10 in folgender Weise abgetheilten Versen:

Nimmer, das glaubt mir,
Erscheinen die Götter,
Nimmer allein.
Kaum daß ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein.
Sie nahen, sie kommen,
Die Himmlischen alle;
Mit Göttern erfüllt sich
Die irdische Halle.

Erst im Manuscript der beim vorhergehenden Gedicht erwähnten Prachtausgabe zog der Dichter jede Strophe auf folgende Art in 7 Verse zusammen:

Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter,
Nimmer allein.

---

*) Dieser Titel wurde abgeändert, weil nicht der Besuch, den die Götter dem Dichter abstatten, sondern die Erhebung desselben in den Olymp das hervorstechendste Moment ist.

Kaum daß ich Bacchus, den Lustigen, habe,
Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
Phöbus, der Herrliche, findet sich ein.
Sie nahen, sie kommen, die Himmlischen alle.
Mit Göttern erfüllt sich die irdische Halle.

Hierdurch wurde die Zahl der reimlosen Verse von vier auf einen reducirt, und zugleich auch für das Auge klar gemacht, daß die Strophe aus fünf daktylischen Versen und zwei anapästischen Schlußversen besteht. Das Metrum ist sehr glücklich gewählt und behandelt; besonders ist die durch die Kürze des zweiten Verses entstehende metrische Pause sehr wirksam benützt.

Körner's Urtheil über diese Production (in einem Briefe an Schiller vom 11. Oktober 1796) lautet: „Der Besuch — dieselbe Behandlung, wie beim Mädchen aus der Fremde. An deinem Vermögen so zu dichten habe ich nie gezweifelt, aber oft fehlte dir's am Willen. Hier ist mit Lieblichkeit und frischem Leben noch eine Hoheit vereinigt, deren Darstellung dir vorzüglich gelingt. Das Ganze ist aus Einem Stücke — der Hauch eines glücklichen Moments. Die Sprache in einfachem Schmucke, ohne Ueberladung, schwebt in einem edeln und leichten Rhythmus dahin. Ich hatte eine Idee, dieses Gedicht zu componiren; aber es gehört zu der Gattung, bei der man sich fürchten muß die schon vorhandene Musik zu zerstören."

Ich möchte das Gedicht nicht gern mit Hoffmeister „eine Weihe, eine Apotheose des Dichters" nennen; es ist nur die allegorische Darstellung einer begeisterungsvollen Stunde desselben, wie schon die ältere Ueberschrift andeutet, und Hoffmeister selbst anerkennt, wenn er sagt: „In der Dithyrambe, wie in Pompeji und Herkulanum, drückt sich lebendig und bestimmt eine freudige Empfindung des Augenblicks aus."

Str. 1. Bacchus edle Gabe hat den Dichter zu einer erhöhten Stimmung angeregt und Geist und Gemüth (durch

Phöbus und Amor repräsentirt) zu feurigem Schwunge beflügelt; da beginnt sich in seinem Innern alles Schöne und Hohe zu regen, was die Himmlischen darin eingeschlossen. Diese begeisterte Gemüthserhebung nun ist im Sinne der Hellenen, welche im dichterischen Enthusiasmus die Beseelung durch eine herabgestiegene Gottheit sahen, als ein Besuch der Götter beim Dichter dargestellt.

Str. 2. Will aber der Dichter die Stunde der Begeisterung rein genießen, so muß er „die Angst des Irdischen“ von sich werfen, muß, wie es im Gedicht Das Ideal und das Leben heißt:

Fliehen aus dem engen, dumpfen Leben
In des Ideales Reich.

Er kann also die Götter nicht bei sich in der irdischen Halle bewirthen; er muß sie bitten, ihn mit hinaufzunehmen in den Olymp, wo ihnen, wie das angezogene Gedicht sagt:

Ewig klar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben.

Die Götter gewähren seine Bitte. Wer unter ihnen in der folgenden Strophe das Wort nimmt, ist nicht bestimmt angegeben; man hat ohne Zweifel Zeus, auf den die ihm als Mundschenkin zugesellte Hebe hindeutet, als Wortführer zu denken, der hier also das Versprechen erfüllt, das er in der Theilung der Erde dem Dichter gegeben:

Willst du in meinem Himmel leben?
So oft du kommst, er soll dir offen sein.

Str. 3. Die Erhebung in den Olymp ist stillschweigend angenommen; der Gott, der dem Dichter eine Schale aus der „himmlischen Quelle“ reichen, seine Augen mit „himmlischem

Thau" netzen läßt, muß ihn vorher der Erde entrückt haben. So wäre also hier im Kleinen dargestellt, was Schiller früher einmal zum Gegenstande eines größern, unausgeführt gebliebenen Gedichtes machen wollte, einer Idylle, worin er die Vermählung des Herkules mit der Hebe zu behandeln gedachte. Hebe ist in dieser Strophe auch als Göttin der Jugend bedeutungsvoll genannt; das Reich des Ideals ist ja das Reich einer ewigen Jugend, nur die Sinnenwelt ist der Vergänglichkeit, dem Altern preisgegeben. Die beiden Schlußverse charakterisiren prägnant die ächte Begeisterung. „Nur der unverständige Jüngling," sagt Jean Paul, „kann glauben, geniales Feuer brenne als leidenschaftliches; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt."

Daß man neuerdings das schöne Gedicht für gezwungen und kalt, die Strophenform für mißlungen erklärt hat, wird hoffentlich Niemand, der nicht begierig nach Fehlern späht, in seinem Urtheil über das Ganze irre machen.

---

47. Die vier Weltalter.

1802.

Das Gedicht gehört (wie Nr. 43) zu den durch das Gesellschaftskränzchen (vgl. die Einleitung S. 13) hervorgerufenen Liedern. Am 4. Februar 1802 schrieb Schiller an Körner: „Ich schicke dir hier einstweilen ein paar Gedichte, die zwar noch nicht die letzte Hand erhalten, doch aber so weit fertig sind, daß die Melodie dazu gemacht werden kann. Es wäre hübsch, wenn du mir die Melodie dazu schicken könntest, um bei unserm nächsten Kränzchen, welches den 17. dieses Monats ist, gesungen werden zu können. Zu dem Sänger (so hatte der Dichter zuerst unser Lied betitelt) wünschte ich eine recht belebte dithyrambische

Musik, um eine recht exaltirte Stimmung auszudrücken. Die zwei letzten Verse würden immer vom Chor wiederholt, und erforderten also eine Variation. So wünschte ich auch, daß bei dem andern Gedichte (An die Freunde) die vier letzten Zeilen immer einen muntern Gang hätten, und auch vom Chor wiederholt würden." Körner antwortete: „Deine beiden Tafelgedichte sind vortrefflich und haben ganz das Gepräge einer geistvollen deutschen Natur. In dem Rausche, sagt man, wird der Charakter erkannt; daher muß ein deutsches Bacchanal auch ganz anders erscheinen, als etwa ein französisches. Uns führt die exaltirte Stimmung in die Ideenwelt, und gern folgen wir dem Dichter, der uns auf den höchsten Standpunkt der Betrachtung stellt und ein Gemisch von ernsten und lieblichen Bildern an uns vorübergehen läßt." Nachdem er dann bemerkt, daß er den Sänger gleich componirt habe und beilege, heißt es später: „In dem Sänger ist eine Stelle, die von den Feinden des Christenthums gemißbraucht werden wird. Eine Bitterkeit gegen das Mönchswesen ist bei dem Dichter sehr begreiflich; und in einem dithyrambischen Gesange, wo er seine Ausdrücke nicht abmißt, kann er zu harten Aeußerungen gegen eine Religion hingerissen werden, die nur in ihrer Ausartung eine Störerin der Freude ist. Das erste Wunder, das von ihrem Stifter erzählt wird, war, daß er die Gäste bei einer Hochzeit mit Wein versah. Das Christenthum in seiner ursprünglichen Reinheit war gewiß ehrwürdig, und noch in seiner jetzigen Gestalt kann und soll es veredelt werden. Du hast als ein Lieblingsdichter der Nation einen weit verbreiteten Einfluß; daher ist es nicht gleichgültig, wie du dich über das Christenthum äußerst. Also nimm diese Predigt als Zugabe zu dem Gesange an." Schiller erwiederte: „Was du über die Ausfälle gegen die christliche Religion in meinem Gedichte anmerkst, ist gegründet; auch meinte ich vorzüglich diese Stelle, als ich dir schrieb, daß dem Gedichte noch die letzte Hand

fehle." Es ist hier ohne Zweifel von der zehnten Strophe die Rede, die ursprünglich herber gelautet haben mag.

Dem Inhalte nach gehört unser Gedicht zu den culturhistorischen und bildet der Entstehungszeit nach das letzte Glied dieser Gruppe. Die Stimmung in allen diesen Gedichten ist eine sehr verschiedene. Der Spaziergang hat einen reflectirend elegischen Charakter; im Eleusischen Fest spricht sich begeisterte Freude aus; das Lied von der Glocke durchwandert die ganze Stufenleiter der Gefühle; Heiterkeit und Freiheit charakterisirt die vier Weltalter. Kein Zeitalter wird gescholten, von keiner Ueber- oder Unterordnung derselben ist die Rede; des Dichters ruhig unbefangenes Auge faßt jedes nach seiner Eigenthümlichkeit auf und läßt sie nacheinander im heitern Spiele an uns vorübergehen. Er beklagt sich nicht, wie Hesiod, wie Ovid, der Zeitgenosse eines verderbten Zeitalters zu sein, keine Sehnsucht nach dem entschwundenen goldenen Weltalter spricht sich aus. Wenn irgendwo ein elegischer Anklang, eine Vergleichung der Wirklichkeit und Gegenwart mit einer schönern Zeit zu suchen ist, so wäre es allenfalls in der achten Strophe. Nicht unbedeutsam ist die Darstellung einer frohen Gesellschaft in der ersten Strophe. Dadurch wird gleich der rein ästhetische Standpunkt bezeichnet, aus dem wir die Gemälde, die der Dichter vor uns entrollt, zu betrachten haben. Nur um den Gästen einen edeln Geistesgenuß zu bereiten, nicht irgend eines andern Zweckes wegen, beschwört der Dichter die Geschlechter versunkener Zeiten herauf. Bei der Darstellung des goldenen Zeitalters streift der Ton an's Humoristische, und die Sprache sinkt vielleicht einen Augenblick zu tief.

Das Stück zerfällt in zwei Abschnitte: Str. 1—5 und Str. 6—12. Der erste, der des Dichters Verhältniß zum großen Schauspiel der Weltgeschichte darstellt, ist als Einleitung zum zweiten, der die vier Weltalter schildert, zu betrachten. Die fünfte

Strophe führt geschickt zum Hauptthema über. Der ursprüngliche Titel „Der Sänger" paßte nur zum ersten Abschnitt; durch die Veränderung desselben in die jetzige Ueberschrift erkannte der Dichter selbst an, daß in der letztern größern Hälfte der Schwerpunkt des Inhaltes liegt.

In dem Metrum, der Reimfolge und dem ganzen Strophenbau stimmt das Gedicht mit den drei Worten des Glaubens, den Worten des Wahns, Hoffnung, Breite und Tiefe, Licht und Wärme überein (nur daß im letztern Trochäen die Daktylen vertreten). Es ist merkwürdig, daß ein Metrum von so heiterer Bewegung eine Lieblingsform des Dichters für didaktische Stoffe wurde. Für unser Gedicht war die Wahl eine sehr glückliche; auch fließt der Rhythmus im Ganzen leicht und ungezwungen, nur ist bisweilen der Hiatus störend.

Str. 1. Man vergleiche mit dieser Strophe die Anfangsstrophen des Grafen von Habsburg, wo sich eine ähnliche Situation und selbst ähnliche Wendungen finden, z. B. in Str. 3, V. 3:

Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl u. s. w.

Das die beiden ersten Verse beginnende „Wohl" ist nicht mit einem neuern Interpreten durch „schön, herrlich" zu erläutern; es ist, wie auch im angezogenen Verse des Grafen von Habsburg, concessives Bindewort, auf welches eigentlich (wie im Grafen von Habsburg: „Doch den Sänger vermiss' ich") eine Entgegensetzung folgen sollte. Diese darf hier fehlen, da das Nächstfolgende dem Sinne nach sie ausdrückt: An trefflichem Mahl und Wein gebrach es zwar nicht, doch erst der Sänger bringt zum Guten das Beste, ein Lied, das die Festgenossen in höhere Sphären erhebt. „Auch beim Nektarmahl," auch bei den Mahlzeiten der Götter durfte die Leier nicht fehlen; Apollo

spielte sie, und die Musen begleiteten ihn mit ihrem Gesange; vgl. Ilias I, 600:

Also den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne
Schmausten sie; und nicht mangelt' ihr Herz des gemeinsamen Mahles,
Nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leier Apollons,
Noch des Gesangs der Musen mit hold antwortender Stimme.

Str. 2. In des Dichters reinem Gemüth spiegelt sich das Ewige, das Bleibende, Gesetzliche der Erscheinungen ab. Aus diesem Allgemeinen kann er das Besondere, das Einzelne der Zukunft, wie der Gegenwart ableiten. Selbst über das Dunkel der ältesten Zeiten, wo die Geschichte uns verläßt, über den geheimnißvollen Ursprung der Dinge gibt uns die Poesie Aufschlüsse. Wie hier der Dichter „in der Götter uraltestem Rath" sitzend dargestellt wird, so läßt Göthe ihn im Gedicht Weltseele an dem Born, woraus alles Leben quillt, an der Tafel, wo die Lebenskräfte ihren heiligen Schmaus halten, im Weltmittelpunkte zugegen sein; und Hesiodos rühmt von den Musen (Theogon. V. 96 ff.):

. . Sei von den Musen der Anfang, welche dem Vater
Zeus durch Hymnen erfreun das erhabne Gemüth im Olympos,
Redend Alles, was ist, was sein wird, oder zuvor war.

Str. 3. Was in der Wirklichkeit „zusammengefaltet", verworren, ordnungslos erscheint, das führt uns der Dichter entfaltet, ausgebreitet, geordnet, in schöner Darstellung, durch Rhythmus und Pracht der Rede gehoben, durch eine blühende Phantasie ausgeschmückt („glänzend"), vom Ernst des Lebens befreit, als heiteres Spiel („lustig") vor (V. 1 f.). Die Wirklichkeit weiß er durch seine Darstellung zum Ideal zu verklären; und diese Kunst der Verklärung des Irdischen dankt er der Muse, die ihn zum Dichter geweiht (V. 3 f.). Kein Gegen-

stand ist so geringfügig und unbedeutend, den er nicht zu idealisiren verstände, — oder auch: Kein Loos ist so eng und beschränkt, das er nicht vergäße und vergessen machte, wenn sein Lied ertönt (V. 5 f.). — Im Schlußverse ist „einen" gegen die Regeln der Prosodie als Pyrrhichius zu lesen. Der Fehler fällt nicht auf, da der lebhafte Gang des Metrums das Wort mit sich fortreißt. Bedeutender ist ein metrischer Verstoß im vorletzten Verse, wo die Schlußsylbe von „niedrig" mit „keine" zusammen nur die Geltung zweier Kürzen haben soll. Dem Fehler wäre durch folgende Aenderung leicht abzuhelfen gewesen:

Kein Dach ist so niedrig, kein Hüttchen so klein.

Str. 4. Die Poesie drängt das Bedeutsame und Große, was die Natur auf einen unbegränzten Raum, in eine unendliche Zeit vertheilt hat, auf einen engen Kreis, in ein kleines, leicht überschauliches Bild zusammen, gleich wie Hephästos auf dem Schilde des Achilles ein unendliche Menge von Gegenständen zu einem schön geordneten Bilde vereinigt. Denselben Gedanken sprechen Die Künstler (V. 225 ff.) mit Beziehung auf die dramatische Poesie aus:

Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weite Fernen auseinander zieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.

Wie hier Hephästos „Der erfindende Sohn des Zeus" genannt wird, so heißt er auch im Eleusischen Fest (Str. 16) „Zeus erfindungsreicher Sohn" (bei Homer πολύφρων, πολάμητις). Unter seinen Kunstwerken sind besonders die Schilde berühmt, die er für Heroen und Götterlieblinge schmiedete, z. B. der des Aeneas (Aen. VIII, 625 ff.), des Herakles (Hesiod. Scut. 122 ff.) und vor allen der des Achilles (Il. XVIII, 477 ff.):

Erst nun formt' er den Schild, den ungeheuren und starken,
Ganz ausschmückend mit Kunst, und zog die schimmernde Ründung
Dreifach und blank ringsum . . . .
Drauf nun schuf er die Erd' und das wogende Meer und den Himmel,
Auch die Scheibe des Monds und die rastlos wandelnde Sonne,
Drauf auch alle Gestirne, so viel sind Zeichen des Himmels u. s. w.

In V. 5 ist die Genitivform „All" nicht zu billigen; Schiller hätte allenfalls sagen können:

So drückt er ein Bild des unendlichen Alls
In die flüchtig verrauschende Welle des Schalls.

Doch würde er ungern „des Augenblicks" (V. 6) geopfert haben, wie er denn auch im Prolog zum Wallenstein von der Kunst der Mimen sagt:

Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung.

Töne, Gesang, Sprache („flüchtig verrauschender Schall") sind dem Sänger das, was dem Maler die Farbe, dem Bildhauer der Stein ist; ihnen prägt er das „Bild" des darzustellenden Gegenstandes auf.

Str. 5. Mit dieser Strophe bahnt sich der Dichter den Weg zu seinem Hauptthema. Der Sänger hat alle Perioden der Weltgeschichte, vom Kindes- und Jugendalter der Menschheit an, vor seinem Geistesauge vorübergehen lassen, und führt sie nun dem gegenwärtigen Weltalter vor. Hesiodus zählt ebenfalls fünf Weltalter, aber Schiller's zweites, die Heroenzeit, ist ihm das vierte; Ovid nennt ihrer vier, Aratus drei, Virgil und Tibull gar nur zwei.

Str. 6. Den altitalischen Landgott „Saturnus" (V. 1) verglichen die Römer mit dem griechischen Kronos, und man

rühmte von Beider Herrschaft dasselbe Gute. Mit seinem Sturz vom Weltthron durch Zeus schloß die in unserer Strophe geschilderte goldene Zeit. Zur Vergleichung lassen wir Ovid's Gemälde derselben (Metam. I, 89 ff.) abgekürzt folgen:

Erst entsproß das goldne Geschlecht, das, von Keinem gezüchtigt,
Ohne Gesetz freiwillig der Treu und Gerechtigkeit wahrnahm . . .
Nicht die grade Drommete von Erz, noch gewundene Hörner,
Auch kein Helm war jetzo, noch Schwert; und der Söldner entbehrend,
Lebten, von Sorge befreit, in behaglicher Ruhe die Völker.
Selbst annoch unbeschatzt, und dem Karst nie pflichtig, noch jemals
Wund vom schneidenden Pflug, gab freudiger Allen die Erde;
Und mit den Speisen vergnügt, die sonder Zwang sich erhuben,
Pflückten sie Arbutusfrucht und des Bergthals würzige Erdbeer.

Vgl. die Schilderungen von Hesiod (Werke und Tage 112 ff.), Virgil (Landbau I, 125), Göthe (Tasso II, 1) und A. W. Schlegel (Prometheus).

Str. 7. Schilderung des Heroenalters. Schon hier zeigt sich, wie der Dichter als „ein fröhlicher Wandrer“ sich den Zeiten und Völkern gesellt hat: er spricht nicht von einem silbernen, einem ehernen, einem eisernen Zeitalter, er hebt das Gute, das Anziehende eines jeden Weltalters hervor. „Des Skamanders Feld“ oder, wie es im Siegesfest (Str. 4, V. 4) heißt „des Skamanders Thal“ ist die Ebene von Troja. Auch in dieser Periode wurde Frauenschönheit über Alles geschätzt; entbrannte doch um Helena, die schönste der griechischen Frauen, der gewaltige trojanische Krieg.

Str. 8. Endlich gelang den Heroen die Bezwingung der Ungeheuer, oder allgemeiner: Endlich siegte Menschlichkeit und Bildung über Rohheit und Unkultur (V. 1). Aus der kraftvollen Heldenzeit entwickelte sich als drittes Weltalter die Blüthenperiode griechischer Kunst und Bildung, die

Zeit der Schönheit, der Humanität und Milde. V. 3 geht auf die damals entstandenen Meisterwerke der Ton- und Dichtkunst, V. 4 auf die der bildenden Künste. In den Schlußversen klingt die Klage wieder an, die er in Str. 12 und der Schlußstrophe der Götter Griechenlands ausgesprochen.

Str. 9. Uebergangszeit zum vierten Weltalter. Die Verehrung der alten Götter wich einer neuen Religion (V. 1), und ihre herrlichen Bildsäulen wurden umgestürzt. Heiland heißt der Erlöser eben daher, weil er „die Gebrechen der Erde zu heilen" (V. 4) kam. Von nun an waren die Menschen nicht mehr bloß einem heitern Genuße der Gegenwart und der Sinnenwelt hingegeben, sie kehrten den Blick forschend in ihr Inneres und auf das Uebersinnliche.

Str. 10 schildert als viertes Weltalter das Mittelalter mit den Bußübungen und Kasteiungen der Ordensgeistlichen, den gefährlichen Turnieren der eisengepanzerten Ritter, mit seiner Finsterkeit und Wildheit, aber auch seiner Glanzseite, der begeisterungsvollen Frauenliebe.

Str. 11. Die Zeit der Minnesänger wird besonders hervorgehoben. Wie innig damals Liebe und Poesie verschwistert waren, zeigen namentlich die Minnehöfe in der Provence, wo verwickelte Liebesfragen poetisch verhandelt, Liebeshändel entschieden wurden, und die besten Sänger einen Kranz oder eine Blume als Preis erhielten. Der Hauptgegenstand der lyrischen Poesie jener Zeit war die Minne, Liebe in allen ihren Beziehungen und Wechselfällen, der Liebe Freud' und Leid, Gunst und Ungunst, Trennungsschmerz und Sehnsucht. Wenn Schiller „die Flamme des Liebes an der Minne neu entbrennen" läßt, so hat er dabei vorzugsweise die lyrische Poesie im Sinne.

Str. 12. Die Schlußstrophe ist als eine Huldigung für die Damen des Abendzirkels zu betrachten, dem das Gedicht

zunächst zugedacht war. Schade daß der Schluß durch einen leichten Flecken entstellt ist: „schönen“ in V. 5 folgt zu nahe auf „Schönen“ in V. 4.

48. Punschlied.

1803.

Das vorliegende Gedicht gehört, wie aus Schiller's Brief an Körner vom 20. Juni 1803 zu entnehmen ist, spätestens der ersten Hälfte dieses Jahres an, und war ohne Zweifel, gleich dem vorhergehenden, ursprünglich für Göthe's Mittwochskränzchen gedichtet. Es fällt unter Schiller's Poesien schon durch seine metrische Form auf: kein anderes seiner lyrischen Gedichte ist ganz in diesem Versmaße behandelt, welches er, seiner Schwierigkeit ungeachtet, trefflich durchgeführt hat. Der ganze Ausdruck ist ungemein kräftig und körnig, der Inhalt enge zusammengedrängt. In diesem Stücke laufen nicht, wie gewöhnlich in symbolischen Gedichten, zwei, sondern drei Parallelreihen von Vorstellungen nebeneinander, so jedoch, daß stellenweise eine Lücke in einer der drei Reihen gelassen wird. Aus vier Elementen ist die ganze Körperwelt zusammengesetzt, aus vier Elementen wird der Punsch bereitet,*) vier Elemente bilden auch das Menschenleben, das ist das Thema des Gedichtes. In der ersten Strophe wird nur der erste und dritte Gedanke hervorgehoben, die zwei folgenden Strophen sind der Specifirung des zweiten und dritten Gedankens gewidmet; die vierte Strophe combinirt wieder anders und bringt den ersten und zweiten Gedanken in Beziehung; die fünfte führt die Parallele zwischen dem zweiten und dritten fort.

*) Daß ursprünglich das Wort „Punsch“ (sanskrit. pancâ) fünf bezeichnet, hat der Dichter, wenn es ihm bekannt war, unberücksichtigt gelassen.

Vor dem nüchternen Verstande freilich möchte die dem Gedichte zu Grunde gelegte Symbolisirung schwerlich in allen Theilen Gnade finden. Daß es vier Elemente der Welt, wie vier Ingredienzen des Punsches gibt, könnte noch nicht die Zusammenstellung beider schicklich begründen, wenn nicht auch die einzelnen Bestandtheile des Punsches und der Welt zueinander in näherer Beziehung stehen. Nun läßt sich allenfalls das Wasserelement dem Punschwasser, das Feuerelement der Punschessenz zur Seite stellen; aber Erde und Luft zeigen keine Analogien mit Citrone und Zucker. Fragt man ferner, welche die vier Elemente seien, von denen der Dichter in der ersten Strophe sagt, daß sie „das Leben bilden", so bleibt uns das Gedicht einen Theil der Antwort schuldig; es bezeichnet den herben innersten Lebenskern als Analogon der Citrone, den Geist als das der spirituosen Flüssigkeit Vergleichbare, deutet auch, obwohl ganz allgemein, in der dritten Strophe auf ein milderndes Lebenselement, das dem Zucker entspreche, nennt aber nichts dem Wasser Analoges aus dem Gebiete des Menschenlebens. Diese Lücken der Parallelisirung kommen aber nur dem kalt prüfenden Verstande zum Bewußtsein; das Gedicht reißt uns darüber hinweg und gewährt einen wohlthuenden Gesammteindruck auf Geist und Gemüth.

Str. 1. In V. 4 ist „die Welt" nicht (wie man es neuerdings, um die Beziehung auf die materiellen Weltelemente zu beseitigen, erklärt hat) als gleichbedeutend mit „Leben" (V. 3) aufzufassen. Die erste Strophe stellt als Grundlage für die folgende Parallelisirung mit der Punschbereitung die beiden Gebiete hin, aus denen die Vergleichungspunkte entnommen werden sollen: das Menschenleben (V. 3) und die Natur (V. 4). Daß bei den vier Elementen des erstern Schiller, wie man vermuthet hat, an die vier Temperamente gedacht, darauf deutet nichts im Gedichte hin, wenn er gleich mit Schelling's

Lehre von den Temperamenten, der diese mit den von ihm angenommenen vier Grundelementen Kohlen-, Stick-, Wasser- und Sauerstoff in Verbindung brachte, bekannt gewesen sein mag.

Str. 2. Die beiden Schlußverse der Strophe charakterisiren wieder recht unsern Dichter, der selbst mitten im Rausch geselliger Freude das tiefe Gefühl des herben Menschengeschicks nicht los wurde und besonders in den letzten Lebensjahren oft den Gedanken aussprach:

Wer erfreute sich des Lebens,
Der in seine Tiefen blickt?

Str. 3. Der Zusatz „brennende", auf den Geschmack der Citrone bezogen, möchte nicht ganz zu billigen sein; auf die brennende Flüssigkeit kann er nicht gehen, da diese erst später zugesetzt wird. Welches in der Mischung des geistigen Lebens der den Lebenskern versüßende Bestandtheil sei, überläßt der Dichter dem Leser zu ergänzen. Hier im Gesellschaftsliede liegt es am nächsten, an die durch Freundschaft, Liebe und Gesang gewürzte Festfreude zu denken. Hoffmeister sagt: „Wir mäßigen das harte Erdenschicksal durch die Gelassenheit, mit der wir es ertragen; wir lindern die strenge, trostlose Einsicht in den Weltlauf durch den höhern Glauben, daß die Arglist und die Gewalt den freien Menschengeist nicht dämpfen können."

Str. 4. Dieses ist die einzige Strophe, worin die im Anfang ausgesprochene allgemeine Zusammenstellung der vier Weltelemente und der vier Punschbestandtheile auf ein besonderes Paar angewandt wird. Schiller würde dies vielleicht auch hier umgangen haben, wenn sich ein Analogon aus dem Seelenleben hätte auffinden lassen; denn um die Anwendung und Deutung auf's Seelenleben war es ihm eigentlich im Gedichte zu thun. Wie im Lied von der Glocke sich an den Proceß des Glockengießens eine Reihe ernster und gefühlvoller

Betrachtungen über Familien- und Staatsleben anschließt, so sollte hier die Punschbereitung von einigen, wenn auch nur flüchtig streifenden Blicken in's Menschenleben begleitet werden. Man hat ganz irriger Weise in dem Ausdruck „des Wassers sprudelnder Schwall" eine Hindeutung darauf gefunden, daß auch das Feuer nöthig zur Punschbereitung sei. Dem Feuer analoge Elemente hebt erst die folgende Strophe in dem Punscharak und dem Geist, der „allein Leben dem Leben gibt," hervor. Streng genommen ist es nicht das Wasser als Element, welches hier dem Punschwasser verglichen wird, sondern die große Erdhülle, das Weltmeer, wobei denn der verweilenden Betrachtung die ungleiche Art, wie das Meer den Erdball, und das Wasser die andern Punschingredienzien einhüllt, etwas störend entgegentritt.

Str. 5. Auch hier hätte der Dichter das Analogon aus der materiellen Welt entnehmen können; denn das Feuerelement ist es ja auch, was die Natur, die Körperwelt in lebendiger Thätigkeit erhält; allein das Menschenleben war, wie bereits gesagt, sein Hauptaugenmerk bei der Symbolisirung. Der Dichter springt in V. 3 f. rascher vom Bild zum Gegenstand über, als es der Sprache des nüchternen Verstandes erlaubt wäre: das Pronomen in V. 4 geht auf „Geistes" in V. 1 zurück und deutet doch etwas ganz Anderes an.

Str. 6. Die Anwendung auf das Seelenleben wird auch hier (wie in Str. 3) dem Leser überlassen. Sie liegt auch nahe genug: rasche Benutzung der „Gunst des Augenblicks" (vgl. oben Nr. 43) wird uns empfohlen; denn

Wie im hellen Sonnenblicke
  Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke,
  Iris durch den Himmel schwebt:

So ist jede schöne Gabe
  Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
  Schließt die Nacht sie wieder ein.

---

49. An die Freunde.

1802.

Was Entstehungszeit und Veranlassung dieses Gedichtes betrifft, so verweise ich auf die einleitenden Bemerkungen zu dem Gesellschaftslied „Die vier Weltalter“ (Nr. 47) zurück. Wenn dort der Dichter der geistreichen Abendgesellschaft ein skizzirtes Bild der ganzen Weltgeschichte vorzeigte, so stellt er hier das Weimar'sche Leben den großen Weltverhältnissen gegenüber. Das Gedicht beruht, wie Hoffmeister richtig bemerkt, auf einem doppelten Contrast. Die Weimar'schen Verhältnisse werden theils mit bessern Zuständen, mit Verhältnissen von größern Dimensionen verglichen, theils werden diese selbst wieder durch das Ideale gemessen, so daß sie als etwas Nichtiges und Unbedeutendes erscheinen.

Körner componirte dieses Gedicht, wie die vier Weltalter, fand aber die Aufgabe schwerer. In der That möchte es sich auch mehr zur Declamation als zum Gesange eignen und daher nicht eigentlich den Namen eines Gesellschaftsliedes verdienen. Der Gedanke tritt für ein Lied zu stark hervor, obwohl es dem Stück auch nicht an Empfindungsgehalt fehlt. Ein wohlthuendes Gefühl des Glücks, eine behagenvolle Zufriedenheit mit dem beschiedenen Loose hat jede Strophe mit sanfter Wärme durchhaucht. Wirklich war aber auch damals Weimar eine Erdstelle, wo edelgesinnte Menschen ihres Daseins froh werden konnten. Warum Schiller nicht klarer einen Umstand hervor-

gehoben, der so viel zum Glanz und Glück Weimars beitrug, den Zusammenfluß der ersten Genien Deutschlands an dieser Stelle, das begreift sich wohl, wenn man die nächste Bestimmung des Liedes und die Zusammensetzung des Kränzchens, wo es gesungen ward, erwägt. Die vier ersten Strophen vergleichen Weimar mit schönern Zeiten, schönern Zonen, mit der größten und belebtesten Haupt- und Handelsstadt Europas und der historisch interessantesten Stadt der Welt; die Schlußstrophe stellt die großen Begebnisse der Wirklichkeit den Schöpfungen der tragischen Kunst, die damals in Weimar so eifrige Pflege fand, gegenüber. Bei dieser durchweg antithetischen Anlage des Stücks hätte die Form leicht ermüdend einförmig werden können; allein man braucht nur einmal auf Satzbau und Vertheilung der Satzaccente seine Aufmerksamkeit zu richten, um mit Bewunderung zu erkennen, welche Mannigfaltigkeit der Wendungen im Einzelnen der Dichter mit der Einförmigkeit der Anlage des Ganzen zu verbinden gewußt hat, weßhalb auch das Gedicht mit Recht ein beliebtes Declamationsstück in Schulen geworden ist.

Str. 1 stellt die Blüthezeit des griechischen Volkes der Gegenwart gegenüber. Die Vocativform „Lieben“ in V. 1 wird mit Unrecht in Schutz genommen; wenn der Vocativ der Einzahl entschieden die starke Declination des Adjectivs verlangt (Lieber Freund), warum nicht auch der Vocativ der Mehrzahl? Bemerkenswerth ist der Gebrauch des Verbs „streiten“ (V. 2) im Sinne von bestreiten. Das „edlere Volk“ (V. 3), das hochbegünstigte Geschlecht (V. 8) bezeichnet wohl ausschließlich die Griechen, nicht etwa auch die Römer, wenn gleich auch von diesen „tausend Steine redend zeugen.“ Auf Schiller's hohe Vorstellung von den Griechen hatten wir schon ein paarmal Gelegenheit hinzuweisen. Im sechsten Brief über die ästhetische Erziehung rühmt er von ihnen: „Zugleich

voll Form und voll Fülle, zugleich philosophirend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen." Und so entschieden erkennt er ihre Superiorität an, daß er ihren Vorzügen gegenüber an dem gegenwärtigen Geschlecht nur den Vortheil hervorhebt, daß wir die Lebenden, daß wir im Besitz, im Genusse des wenn auch minder reich ausgestatteten Daseins sind.

Str. 2 vergleicht mit schönern Zonen unsern von der Natur minder begünstigten, aber durch Kunst wohnlich gemachten Himmelsstrich. Den dritten Vers hält Götzinger für ein lückenbüßendes Anhängsel; allein ist er nicht wenigstens charakteristisch für den Dichter selbst, dem es nicht vergönnt war, sich mit den Herrlichkeiten schönerer Zonen und glänzender Hauptstädte durch Anschauung bekannt zu machen? und könnte nicht in dem „weitgereisten Wandrer" eine flüchtige Hinweisung auf Göthe liegen, der unserm Dichter so manchmal durch seine meisterhaften Schilderungen der Fremde den Mangel persönlicher Anschauung weniger fühlbar machte? Den Mitgliedern des Abendzirkels, für welche das Gedicht „An die Freunde" zunächst bestimmt war, blieben auch so leise Andeutungen gewiß nicht unverständlich. — Wie haben wir uns in V. 4 f. den Gegensatz von Natur und Kunst zu denken? Ist hier die Kunst im höhern Sinn, Poesie, Musik, Malerei u. s. w. gemeint? Sagen die Verse: Wenn die Natur uns das schöne Klima der südlichen Länder versagt hat, so finden wir Ersatz in den Schätzen der Poesie und der Kunst überhaupt? Oder ist es ein ähnlicher Gegensatz von Natur und Kunst, wie in dem Punschlied für den Norden, wo die Kunst gemeint ist, die durch erfinderischen Geist, durch kluge Combinirung der Naturerzeugnisse die Mängel des Klimas ausgleicht, die „Neues aus dem Alten bildend" sich dem Schöpfer gleichstellt, die öde Landstrecken in anmuthige Lustanlagen ver-

wandelt, Pflanzen besserer Zonen unserm rauhen Himmelsstrich aneignet? Die vier Schlußverse sprechen für die letztere Deutung. Wenn es auch nicht gelingen will, sagen sie, Lorbeer und Myrte unserm Klima zu gewinnen, so ist doch die Rebe, deren Frucht uns heute labt, bei uns einheimisch geworden. Auch scheint es angemessener, die höhere Kunst, als das bedeutsamste Moment, der letzten Strophe ausschließlich vorzubehalten.

Str. 3. Der geräuschvollen Welthandelstadt London mit ihrem Jagen nach äußern Gütern wird das stille Weimar als eine Pflegestätte von Schönheit und Wahrheit, von edler Geisteskultur entgegengesetzt. Das „Sonnenbild" (V. 10), als der Reflex eines Himmelsgestirns, deutet klar genug auf alles Edle und Göttliche im menschlichen Geist und Gemüth, das sich nicht in dem verworrenen, vom Eigennutz als Haupttriebfeder bewegten Weltgewühl zeigt. Bei dem in den vier letzten Versen gebrauchten Bilde schwebte vielleicht dem Dichter eine Erinnerung an folgende Stelle in Schubarth's Morgengedanken am Sonntage vor: „Die Sonne spiegelt sich nicht in der stürmischen See, aber aus der ruhigen spiegelhellen Fluth strählt ihr Antlitz wieder."

Str. 4. Das prächtige Rom mit allen seinen Kunstwerken zehrt doch nur von seiner Vergangenheit; das unscheinbare Weimar erfreut sich einer frischen, in fortdauernder Entwickelung begriffenen Gegenwart. Bei der Schilderung Roms hat vielleicht dem Dichter die Stelle in Göthe's Aufsatz Neapel vorgeschwebt: „Ein sogenannter neapolitanischer Bettler würde die Stelle eines Vicekönigs von Norwegen leicht verschmähen u. s. w." (Worte de Pauw's). Die alte Dativform „Engelspforten" kehrt bei Schiller mehrmals wieder, z. B. im Pilgrim („zu einer goldnen Pforten"), im Siegesfest („aus seiner Tonnen"), im Lied von der Glocke („Fest gemauert in der Erden").

Zu dem Ausdruck „ein Grab nur der Vergangenheit“ vgl. Schlegel's Elegie Rom (V. 2):

Lerne den Tod nun auch über dem Grabe der Welt.

Götzinger zweifelt, was im letzten Subject, was Object ist. „Wird die Stunde von der Pflanze,“ fragt er, „oder die Pflanze von der Stunde gestreut? Die Antwort ist um so schwerer, da der Ausdruck Pflanzen streuen ganz sonderbar wäre.“ Ich denke, es kann keinem Zweifel unterliegen, daß „die grüne Stunde“ Subject, und „streut“ im Sinne von aussät zu fassen ist. Der Ausdruck „die grüne Stunde“ ist neuerdings ganz falsch als Umschreibung von Frühling interpretirt worden; er bezeichnet die frische, lebendige Gegenwart (im Gegensatz zu V. 8), die allein lebenduftende Erzeugnisse (hier insbesondere Kunsterzeugnisse) hervorzubringen vermag.

Str. 5. Der Schluß erhebt sich, jedoch mit Festhaltung des nächsten Bezugs auf Weimar, zu einem höhern und allgemeinern Contrast. Dem Größten, was nur irgendwo und irgendwann die Wirklichkeit zu bieten vermochte, werden die idealen Schöpfungen der Kunst als das Bedeutsamere, das Gesetzliche und darum nie Veraltende gegenüber gestellt. Die Verse 4—6 beziehen sich zunächst auf das damals blühende Theater in Weimar. „Das Große aller Zeiten“ deutet nicht etwa bloß auf die historischen Dramen, die uns die großen Begebenheiten der fernsten Gegenden und Zeiten vor Augen führen, sondern allgemein auf die dramatische Poesie, die überhaupt das Große und Bedeutsame der Menschennatur uns veranschaulicht. Die Schlußworte scheint Müllner in seinem Vorwort zum Yngurd in der Erinnerung gehabt zu haben, wo er sagt:

Nach Wahrheit rang ich, euren Sinn zu rühren,
Nach jener Wahrheit, die im Traumgesichte,
Die Musen vor des Geistes Auge führen.
Auf ihrer Bahn nur ist ein sicher Schreiten;
Was niemals war, das ist zu allen Zeiten.

---

50. Punschlied.

Im Norden zu singen.

1803.

Auch dieses Punschlied ward (wie das oben besprochene Nr. 48) für Göthe's Mittwochskränzchen gedichtet. Es gehört zu einer Anzahl von Poesien, die Schiller am 20. Juni 1803 durch Zelter an Körner schickte. Dieser urtheilte in seiner Antwort über das Gedicht: „Das Punschlied hat einen ernsten deutschen Charakter, den ich zu Gesellschaftsliedern sehr liebe. Es ist nun einmal in unserer nordischen Natur, daß uns selbst die Freude zum Denken auffordert.“ Das Letztgesage gilt ganz besonders von unserm Dichter.

Das Lied stellt dem kraftvollen Wirken und Schaffen der Natur im Süden die erfindungsreiche Thätigkeit der Kunst, die auch den Norden zu erheitern weiß, gegenüber, und hebt als Repräsentanten der Naturerzeugnisse den Wein, als den der Kunstproducte den Punsch hervor. Es ist also ein ähnliches Thema, wie jenes in der zweiten Strophe des Gedichtes An die Freunde, eine Apologie der Kunst, doch nicht der höhern Kunst des Ideals, wie dort, wo es heißt:

Aber hat Natur uns viel entzogen,
War die Kunst uns freundlich doch gewogen;
Unser Herz erwärmt an ihrem Licht.

Die Ueberlegenheit dessen „was Natur lebendig bildet“ über das von der Kunst Zusammengesetzte wird zwar anerkannt; aber was uns den Genuß des Letztern würzt, ist das Bewußtsein, daß wir es der Geisteskraft des Menschen danken.

Das Gedicht zerfällt dem einfachen Contrast gemäß, worauf es ruht, in zwei gleiche Hälften. Die erste (Str. 1—6) schildert in fünf Strophen die Heimath, das geheimnißvolle Entstehen, die äußere Erscheinung und die belebenden Wirkungen des Weins und bahnt sich mit der sechsten Strophe den Uebergang zur zweiten Hälfte. Diese (Str. 7—12) veranschaulicht an der Punschbereitung dem lebendigen Wirken der Natur gegenüber die Kunstthätigkeit des Menschen, deren Erzeugnisse, weil sie unser Werk sind, uns einen erhöhten Genuß bereiten, die sich alle Kräfte der Natur dienstbar macht und Neues aus dem Alten bildend schöpferisch wirkt, und selbst die edlen Produkte des Südens unserm Norden anzueignen weiß.

Str. 1—6. Zur Vergleichung mit dieser Gedichthälfte lassen wir einige Strophen des berühmten Weinliedes von Novalis folgen:

Auf grünen Bergen ward geboren
  Der Gott, der uns den Himmel bringt;
Die Sonne hat ihn sich erkoren,
  Daß sie mit Flammen ihn durchdringt.

Er wird im Lenz mit Lust empfangen,
  Der zarte Schooß schwillt still hervor,
Und wenn des Herbstes Früchte prangen,
  Springt auch das goldne Kind hervor.

Sie legen ihn in enge Wiegen
  In's unterirdische Geschoß;
Er träumt von Festen und von Siegen,
  Und baut sich manches luft'ge Schloß . . . .

So wie die Schwingen sich entfalten,
Läßt er die lichten Augen sehn,
Läßt ruhig seine Priester schalten,
Und kommt herauf, wenn sie ihm flehn.

Aus seiner Wiege dunklem Schooße
Erscheint er im Krystallgewand;
Verschwiegner Eintracht bunte Rose
Trägt er bedeutsam in der Hand.

Und überall um ihn versammeln
Sich seine Jünger hoch erfreut,
Und tausend frohe Zungen stammeln
Ihm ihre Lieb' und Dankbarkeit.

In dem Schiller'schen Gemälde sind die einzelnen Züge auf den Gegensatz berechnet; dies erkennt man bald, obgleich die antithetischen Züge des Gegenbildes ziemlich weit entfernt und zerstreut folgen. „Der Berge freie Höhen" (Str. 1, V. 1) stehen z. B. dem „häuslichen Altar" (Str. 7, V. 2), „des warmen Strahles Kräfte" (Str. 1, V. 3) der „ird'schen Glut" (Str. 8, V. 4), den „Heerdesflammen" (Str. 10, V. 3) gegenüber. Die zweite Strophe schildert das dunkle geheimnißvolle Schaffen und Wirken der Natur im Gegensatz zu der selbstbewußten, auf klare Zwecke gerichteten Thätigkeit des Menschen, die in Str. 9—11 dargestellt ist. Der lichthell aus dem Faß hervorspringende Wein bildet einen Contrast zu der „bleichen" (Str. 7, V. 1) und „trüben Fluth" (Str. 8, V. 2) des Punsches. In Str. 3 hieße es vielleicht besser:

Funkelnd, als ein Sohn der Sonne,
Als des Lichtes Feuerkind u. s. w.

„Purpurn und krystallhell" (Str. 3, V. 4) deutet auf den rothen und weißen Wein. Zu Str. 6 bemerkt ein neuerer Interpret, es kümmere den Dichter nicht, daß der Punsch aus

Indien stamme und nicht dem erfindenden Geist des jetzigen Punschbereiters zu danken sei. Darin spricht sich eine schiefe Auffassung des vom Dichter Gesagten aus. „Darum schaffen wir“ (Str. 6, V. 3) heißt: Darum schafft der Mensch u. s. w. Der Dichter setzt allgemein die menschliche Thätigkeit der Naturwirkung entgegen.

Str. 7—12. „Häuslicher Altar“ (Str. 7, V. 2) heißt hier nach alterthümlicher Auffassungsweise der Heerd, der den Griechen, Römern und Germanen eine heilige Stätte war. Die Natur bildet „lebendig“ (Str. 7, V. 3) auf organischem Wege Leben aus Leben schaffend, wogegen die menschliche Todtes aus Todtem zusammensetzt. Die Kunst, die „von ird'scher Glut borgt“ (Str. 8, V. 4), d. h. die sich der Kraft des irdischen Feuers zur Herstellung ihrer Produkte bedient, ist die Scheidekunst. Sie ist nur eine besondere Aeußerung des strebenden Sinnes und des erfindungsreichen Geistes überhaupt, den der Himmel dem Menschen verliehen hat. Der Menschengeist strebt alle Kräfte der Natur seinen Zwecken dienstbar zu machen (Str. 9, V. 1 f.); und indem er, der Natur selbst nachahmend, die auch der Wärme sich als eines Hauptagens bedient, durch irdisches Feuer die Elemente aus ihren alten Verbindungen trennt und zu neuen zusammensetzt, und so der Materie seinen Willen aufzwingt, verfährt er in der That dem Schöpfer analog (Str. 9, V. 2 bis Str. 10, V. 4). Die eilfte Strophe möchte ich doch nicht geradezu, wie es geschehen ist, „eine völlige Abschweifung vom Thema“ nennen; den Gegensatz des Nordens und des Südens selbst, sagt der Dichter, wußte eben der strebende, beharrlich kühne Menschengeist aufzuheben oder doch zu mildern, indem er Schiffbau und Schifffahrt erfand und damit den Erzeugnissen des Südens den Eingang in den Norden erschloß. Doch scheint auch mir die Strophe eine kleine Ausbeugung des sonst so schön gerundeten Ideenkreises dieses Liedes zu sein,

welcher mit der zwölften, zu einer allgemeinen Betrachtung aufsteigenden Strophe sich trefflich schließt.

Man hat neuerdings das Gedicht als „kalt" und „gemacht" bezeichnet. Es ist ein tief gedachtes und streng logisch angelegtes, aber zugleich empfindungswarmes Gedicht, von dem Hoffmeister mit Recht sagt: „So weiß Schiller aus einem köstlichen Getränk noch köstlichere Gedichte zu schaffen. Alles, was er mit seinen geweihten Händen berührt, verwandelt sich in das Geistige und Ideale."

In Becker's Taschenbuch für 1804, worin das Gedicht zuerst (mit Musik von Zelter) erschien, finden sich folgende Varianten: Str. 2, V. 1 „hat" (statt hat's), Str. 7, V. 1 „ist" (statt ist's), Str. 10, V. 3 „ird'schen Flammen" (statt Heerdesflammen), welches sich auch im Manuscript der projectirten Prachtausgabe der Gedichte wiederfindet. Str. 10, V. 4 „den hohen" (statt dem hohen), Str. 11, V. 3 „des Südmeers" (statt des Südeys).

---

51. Nadowessische Todtenklage.*)

1797.

Die Zeit der Entstehung und die Quelle, woraus der Stoff geschöpft ist, werden durch folgende Nachschrift zu einem Briefe Schiller's an Göthe vom 30. Juni 1797 angedeutet: „Ich habe einige Reminiscenzen aus einer Reise durch Nordamerika von Thomas (irrthümlich statt John) Carver, und mir ist, als wenn sich diese Völkernatur in einem Liede artig behandeln ließe. Dazu müßte ich aber jenen Carver noch einmal ansehen. Ich hatte ihn von Knebel, der aber, wie ich höre, fort ist. Vielleicht

*) Im Musenalmanach, worin das Gedicht zuerst erschien, war der Ueberschrift die Anmerkung beigefügt: „Nadowessier, ein Völkerstamm in Nordamerika."

hat ihn Voigt, der mir ihn wohl auf einen Botentag leiht." Meine schon früher ausgesprochene Vermuthung, daß das Gedicht schon in den ersten Tagen des Juli entstanden sei, hat sich inzwischen durch den von Frau E. von Gleichen-Rußwurm herausgegebenen Kalender Schiller's, worin es als „Nadowessisches Lied" bezeichnet ist, bestätigt. Hiernach wurde es am 3. Juli gedichtet. Göthe, dem er es am folgenden Tage zusandte, schrieb darüber am 5. Juli an Schiller: „Das Todtenlied, das hier zurückkommt, hat seinen ächten realistisch-humoristischen Charakter, der wilden Naturen in solchen Fällen so wohl ansteht. Es ist ein großes Verdienst der Poesie, uns auch in diese Stimmungen zu versetzen, so wie es verdienstlich ist, den Kreis der poetischen Gegenstände immer zu erweitern." Wie aus einem spätern Briefe Schiller's erhellt, hatte dieser Lust, noch vier oder fünf kleine Nadowessische Lieder folgen zu lassen, „um diese Natur, in die er einmal hineingegangen, durch mehrere Zustände hindurchzuführen," — ein Gedanke, den er leider nicht zur Ausführung gebracht hat.

Carver's Reisen finden sich im ersten Theile der 1780 zu Hamburg erschienenen neuen Sammlung von Reisebeschreibungen. Die Stelle, welche dem Gedicht zu Grunde liegt, ist folgende Ansprache an einen hingeschiedenen Nadowessischen Krieger: „Du sitzest noch unter uns, Bruder; dein Körper hat noch seine gewöhnliche Gestalt und ist dem unsrigen noch ähnlich, ohne sichtbare Abnahme, nur daß ihm das Vermögen zu handeln fehlt. Aber wohin ist der Athem geflohen, der noch vor einigen Stunden Rauch zum großen Geist emporblies? Warum schweigen jetzt deine Lippen, von denen wir erst kürzlich so nachdrückliche und gefällige Reden hörten? Warum sind diese Füße ohne Bewegung, die noch vor einigen Tagen schneller waren, als das Reh auf jenen Gebirgen? Warum hangen jene Arme ohnmächtig, die die höchsten Bäume hinaufklettern und

den härtesten Bogen spannen konnten? Ach! jeder Theil des Gebäudes, welches wir mit Bewunderung und Erstaunen ansehen, ist jetzt wieder eben so unbeseelt, als er es vor dreihundert Wintern war. Wir wollen dich jedoch nicht betrauern, als wenn du für uns auf immer verloren wärest, oder als wenn dein Name nie wieder gehört werden sollte. Deine Seele lebt noch in dem großen Lande der Geister, bei den Seelen deiner Landsleute, die vor dir dahingegangen sind. Wir sind zwar zurückgeblieben, um deinen Ruhm zu erhalten; aber auch wir werden dir eines Tages folgen. Beseelt von der Achtung, die wir bei deinen Lebzeiten für dich hatten, kommen wir jetzt, um dir den letzten Liebesdienst zu erzeigen. Damit dein Körper nicht auf der Ebene liegen bleibe und den Thieren auf dem Felde oder den Vögeln in der Luft zur Beute werde, wollen wir ihn sorgfältig zu den Körpern deiner Vorgänger legen, in der Hoffnung, daß dein Geist mit ihren Geistern speisen und bereit sein werde, den unsrigen zu empfangen, wann auch wir in dem großen Lande der Seelen ankommen."

Auch die meisten der in dieser Ansprache noch fehlenden Züge des Gedichtes finden sich in Carver's Reisen, jedoch zerstreuter. So benützte der Dichter zu Str. 1 folgende Stelle (S. 333): „Sobald einer von den Oberhäuptern den Geist aufgibt, so wird der Körper ebenso gekleidet, als er gewöhnlich bei Lebzeiten war, das Gesicht wird bemalt, und man setzt ihn auf einer *Matte* oder einem Felle mitten in der Hütte in eine *aufrechte Stellung*, und legt seine Waffen neben ihn". In Str, 2, V. 1 hat der Dichter nicht wohlgethan, von der Quelle abweichend „*Die Kraft der Fäuste*" zu anticipiren, die in Str. 5 nochmals zur Sprache kommt. Zu dem in Str. 3 hervorgehobenen scharfen Blick gab wohl Carver's Bemerkung S. 209 Veranlassung, wo er die Fertigkeit der Indianer rühmt, Menschen- und Thierspuren auf Laub und Gras zu entdecken.

Des in Str. 4 erwähnten nordamerikanischen Hirsches gedenkt Carver S. 365 und bezeichnet ihn als das geschwindeste Thier auf den Ebenen. In Betreff der Ansicht der Indianer vom Jenseits, die in den Strophen 6—8 sich ausspricht, bemerkt Carver (S. 322), daß nach ihrem Glauben die Hingeschiedenen in ein reizendes Land mit ewig heiterm Frühlingshimmel kommen, wo die Wälder mit Wild, die Seen mit leichtzufangenden Fischen gefüllt sind, und Vergnügen und Ueberfluß ihrer harret. Bei den vier letzten Strophen (in Str. 9, V. 2 möchte „Stimmt" für stimmt an nicht zu billigen sein) konnte Schiller folgende Mittheilung Carver's (S. 336) benützen: „Da die Indianer glauben, daß die Seelen der Verstorbenen sich in dem Lande der Geister noch auf die gewöhnliche Art beschäftigen, daß sie sich ihren Unterhalt auf der Jagd erwerben müssen, und daß sie auch dort mit ihren Feinden zu kämpfen haben, so begraben sie sie mit ihren Bogen, Pfeilen und allen übrigen Waffen, die zur Jagd oder zum Kriege dienen. Außerdem geben sie ihnen auch noch Häute und Zeuge zu Kleidungen und allerhand Hausrath, sogar Farbe, sich zu bemalen, mit in's Grab."

Göthe schlug wohl den Werth des Gedichtes über Gebühr an, wenn er es in den Gesprächen mit Eckermann zu Schiller's allerbesten Gedichten zählte. Doch mag man gern seinem Wunsch beipflichten, daß Schiller ein Dutzend Stücke dieser Art gemacht hätte, so wie er gewiß auch richtig bemerkt hat, es zeige dies Gedicht, wie gut Schiller das Objective zu fassen gewußt habe, wenn es ihm als Ueberlieferung vor Augen kam. Was Göthe für das Gedicht einnahm, der „realistisch-humoristische Charakter" desselben, machte es für Humboldt beinahe ungenießbar. Dieser fand, wie wir aus Schiller's Brief an Göthe vom 23. Juli 1797 sehen, „an dem Nadowessischen Lied ein Grauen"; doch war, was er dagegen vorbrachte, bloß von der Rohheit des Stoffes genommen. Körner's Urtheil über das Gedicht (in einem Brief

an Schiller vom 21. Juli) lautete: „Das Nadowessische Lied hat viel Charakteristisches und etwas Rührendes in einzelnen Stellen. Findest du Geschmack am Stoffe, so ist nichts dawider zu sagen, wenn du noch mehrere in dieser Art liefern willst. Aber eigentlich kannst du doch deine Zeit besser anwenden. Der Rhythmus ist mir noch zu europäisch, und dies schwächt die Wirkung. Nur etwas Fremdes würde ich statt der gewöhnlichen trochäischen Strophe wünschen." Anderswo schreibt er dem Gedicht „ein dramatisches Verdienst" zu, „obgleich das Kostüm Vielen nicht behagen werde". Man sieht, auch er spendete dem Liede nur ein spärliches und bedingtes Lob, und das mag dazu beigetragen haben, Schiller von ähnlichen Productionen abzuhalten.

Im Gegensatz zu Körner's Urtheil über den Rhythmus halte ich gerade die metrische Form für recht glücklich gewählt. Die kräftig einsetzenden kurzen trochäischen Verse entsprechen sehr gut der männlich derben Sinnesart, die sich in diesem Klageliede kund gibt. Auch die männlichen Reime, womit die kürzern Verse der Strophe schließen, sind diesem Charakter gemäß. Einige Strophen besonders haben recht charakteristische Gleichklänge (Matte, hatte — Fäuste, Geiste — straff, schlaff — geschliffen, Griffen — Kopf, Schopf); und daß darunter gerade die beiden Anfangsstrophen sind, ist ein günstiger Umstand, indem uns sogleich im Beginn der eigenthümliche Ton dieses Gedichtes scharf eingeprägt wird. Schade, daß auf die Reime nicht überall gleiche Sorgfalt verwendet worden (ist, sprießt — Sträucher, Teiche — Wild, gefüllt), da sich diese bei ihrem markirten Klange und der Kürze der Verse dem Gehör stark eindrücken. Durch seine prägnanten Reimlaute, wie durch seinen ganzen Ton erinnert das Lied an Freiligrath, auf den es vielleicht nicht ohne Einfluß gewesen ist.

Das Gedicht hatte schon ursprünglich ganz seine jetzige

Form; nur veränderte Schiller eigenhändig im Manuscipt der projectirten Prachtausgabe seiner Gedichte die obige Ueberschrift in: „Nadowessiers Todtenlied".

---

52. Das Siegesfest.

1803.

Dieses Gesellschaftslied gehört der abschließenden Ausführung nach dem J. 1803, und zwar dem 22. Mai an, wie die Notiz in Schiller's Kalender unter diesem Datum zeigt: „Helden vor Troja fertig", wurde aber bereits im J. 1801 concipirt. Am 24. Mai 1803 schickte der Dichter es an Göthe und schrieb dazu: „Das Siegesfest ist die Ausführung einer Idee, die unser Kränzchen mir vor anderthalb Jahren eingegeben hat, weil alle gesellschaftlichen Lieder, die nicht einen poetischen Stoff behandeln, in den platten Ton der Freimaurerlieder verfallen. Ich wollte also gleich in das volle Aehrenfeld der Ilias hineinfallen und mir da holen, was ich nur schleppen konnte."

Die Form ist dieselbe, die Schiller in jenem ältern Gesellschaftsliede, dem begeisterten Hymnus An die Freude, angewandt hatte. An eine Strophe von acht trochäischen Dimetern mit gekreuzten Reimen schließen sich noch vier gleichgebaute Verse mit einschließenden Reimen, die eine Art von Refrain bilden. Diese sind ganz den lyrischen Elementen des Stückes gewidmet und spielen ungefähr die Rolle des Chors in der Tragödie, dessen Geschäft Schiller selbst so charakterisirt: „Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen; und dieses thut er mit der vollen Macht der Phantasie, mit

einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit den Schritten der Götter einhergeht." In den vier ersten Strophen sind allemal die acht ersten Verse erzählend, der Refrain aber Erguß der Empfindung. Später, wo eine solche genaue Scheidung nicht mehr stattfindet, wiederholt der Refrain die anregendsten Gedanken mit höherm lyrischen Schwunge.

Legt nun auch die Aehnlichkeit der Form beim Siegesfest und dem Lied an die Freude den Gedanken an eine gleiche Bestimmung beider nahe, so wird doch mancher Leser mit Befremden in dem oben mitgetheilten Brieffragment unser Gedicht ausdrücklich als ein Gesellschaftslied bezeichnet gesehen haben. Wer sollte auch auf den Gedanken kommen, daß ein Gedicht, worin das Schicksal der Menschheit in so wenig erfreulichen Zügen dargegestellt ist, zur Erhöhung geselliger Freude bestimmt sei? Furchtbare Gegensätze in dem Geschicke der Menschen führt es uns vor: während die einen in Siegesfreuden triumphiren (Str. 1), starren die andern in unabsehbare Tiefen des Unglücks (Str. 2); hier begegnen uns solche, die voll stolzen Selbstgefühls am Ziel einer arbeitsvollen Bahn stehen (Str. 3), dort sehen wir andere, die mitten auf dem Wege zum Ziel erlagen (Str. 4); noch andere trifft unversehens ein schweres Schicksal in dem Augenblick, wo sie nach mühseliger Fahrt in den Hafen einzulaufen wähnen (Str. 5); hier sehen wir, wie dem Frevel die verdiente Strafe folgt (Str. 6), dort wieder erscheint eine ganz unbillige Vertheilung des Glücks (Str. 7); gewaltige Leidenschaften umstricken und verderben die Besten (Str. 8). Diese schroffen Contraste, diese Räthsel des Schicksals schildert das Gedicht in den acht ersten Strophen. Dann preist es den Ruhm, der unser Erdendasein überlebt (Str. 9), die heldenmüthige Aufopferung für das Vaterland, die auch beim Feinde Anerkennung findet (Str. 10), des Bacchus Gabe, die uns in süße Vergessenheit

des Lebens und seiner Leiden wiegt (Str. 11 und 12); und zuletzt tritt eine Seherin auf, die das Leben bis in seine Tiefen durchblickt, und bezeichnet als die allgemeinste Eigenschaft dieses ganzen verworrenen Weltgetriebes — Vergänglichkeit und Nichtigkeit, woraus dann die Lehre abgeleitet wird, daß man die Gegenwart genießen solle.

Ohne Zweifel beschäftigt sich das Gedicht, den Intentionen seines Verfassers gemäß, mit inhaltschweren Ideen, und noch dazu ist das älteste und reichste poetische Terrain gewählt, und Homerische Heldengestalten erscheinen als Träger jener Ideen. Aber — muß man wieder fragen — eignet sich das Lied dazu, gesellige Freude zu beleben, mag der Kreis, für den es bestimmt ist, auch noch so hochgebildet sein? Auf diese Frage wird man schwerlich mit Ja antworten können. Die im Gedicht angeschlagenen Disharmonien bleiben ohne Lösung, wenigstens ohne eine dem Gemüth wohlthuende Lösung. Die Begeisterung, in der sich Kassandra erhebt und ihr „Rauch ist alles ird'sche Wesen" ausruft, ist ein wahrhaft furchtbarer Enthusiasmus, und das Stück entläßt gewiß Jeden, der sich tief hineinempfindet, mit schmerzlich aufgeregter Empfindung. Es ist bezeichnend, daß der Dichter die Lösung der Kassandra übertragen hat, derselben poetischen Gestalt, die auch in dem von ihr benannten Gedichte das Organ der tiefsten Seelenschmerzen unsers Dichters ist.

Warum aber hat Schiller nicht, wie es von ihm zu erwarten stand, zuletzt die höhere Welt des Ideals, „des Herzens heilig stille Räume," als Trost und Zufluchtsort aus „des Lebens Drang" bezeichnet und so die Gegensätze auf eine tiefere und würdigere Art gehoben? Darauf läßt sich antworten, daß dieses eine Lösung gewesen wäre, die weniger für einen frohen, dem Leben zugewandten Gesellschaftskreis als für einen beschaulichen Einsamen gepaßt hätte. Und so kommen wir zu dem Ergebniß, daß

Schiller von Haus aus, zufolge seiner ganzen Weltanschauung, für das Gesellschaftslied wenig geeignet war. Abgesehen von seiner nächsten Bestimmung, gehört aber unser Gedicht zu Schiller's vorzüglichsten lyrischen Productionen.

Gegen Götzinger's Tadel, in der Art, wie hier die Homerischen Helden eingeführt seien, trete nichts Charakteristisches hervor, bemerkt Rauck mit Grund: „Wir erhalten von jedem einzelnen der eingeführten Helden ein sehr bestimmtes und den Originalen, wie wir sie aus Homer und Virgil kennen, entsprechendes Bild: von dem um die verlorenen Kampfgenossen bekümmerten Völkerfürsten (Il. II, 115), wie von dem „durch klugen Rath der Athene“ erleuchteten Gatten Penelope's; von dem glücklichen und die göttliche Gerechtigkeit preisenden Menelaos, wie von dem Gottverächter, dessen Strafe aus Virgil (Aen. I, 39 ff.) bekannt ist; von dem bruderehrenden Teukros, wie von dem für den Ruhm des Vaters begeisterten Neoptolemos; von dem hochherzigen Tydeussohne, wie von dem gemüthlichen Zecher Nestor.“

Str. 1. Die Landschaft Troas mit der Stadt Troja, der Akropolis Pergamos („Priam's Veste“) und dem Flusse Skamandros (Str. 4, V. 4) erstreckte sich längs dem Hellespontos (V. 6), den heutigen Dardanellen. „Auf der frohen Fahrt begriffen“ (V. 7) sagt nicht genau, was es sagen soll: bereit zur Fahrt, im Begriff abzufahren. Der im Gedicht herschende Wohllaut macht das Ohr auch für kleinere Mißklänge empfindlich, wie: „auf den hohen — auf der frohen“ (V. 5 u. 7); „der frohen Fahrt — die frohen Lieder“ (V. 7 u. 9).

Str. 2. Statt „Trojerinnen“ (V. 2) ist die richtigere Form Troerinnen oder Trojanerinnen. Jener bediente sich Schiller auch in seinen Uebersetzungen aus Virgil. Zu V. 1 vgl. Schiller's Zerstörung von Troja“ Str. 128, zu V. 3

Ilias XVIII, 31, 51, zu V. 4 Virgil's Aen. III, 65. IX, 35, und „die Zerstörung von Troja" Str. 71, „Dido" Str. 93. Wenn Schiller, wie anzunehmen ist, in V. 7 und 8 sagen wollte, daß die Thränen der Frauen ihren eigenen Leiden und dem Unglück des Vaterlandes zugleich galten, so ist der Gedanke nicht klar genug ausgedrückt. Meinte er aber, sie beweinten nur das eigene Leiden beim Untergange des Reiches, ähnlich wie es in der Ilias XVIII, 301 f. von den Frauen heißt, sie seufzten „um den Patrokles zum Schein, doch jed' um ihr eigenes Elend," — so lieh er ihnen eine zu unpatriotische Sinnesart.*) Zu V. 12 „Ach, wie glücklich sind die Todten!" vgl. Euripides Troerinnen V. 374, Hekabe V. 214 und Virgil's Aen. III, 321 ff., wo sich derselbe Gedanke ausgesprochen findet.

Str. 3. Das Opfer, welches Kalchas, der berühmte Seher im griechischen Heere, bringt, ist ein Dankopfer für die endliche Bezwingung der feindlichen Stadt und wird wohl auch zur Erflehung einer glücklichen Rückfahrt dargebracht. So erklärt es sich, warum Pallas, die Städtezerstörerin, und Poseidon, der Gott des Meers, zunächst genannt werden. Zeus war als der höchste der Götter nicht außer Acht zu lassen. Pallas, die bei Homer im Allgemeinen als die Göttin sinnreicher Erfindungen und Anordnungen in Krieg und Frieden erscheint, wird bei ihm nicht blos als Städtezerstörerin (πολίπορθος), sondern auch als Städteschirmerin (πολιοῦχος, ἐρυσίπτολις), doch nicht gerade als Städtegründerin, als Staatenstifterin, wie hier und im Eleusischen Fest (Str. 17), dargestellt. „Neptun" (V. 5) wäre wohl besser mit seinem griechischen Namen Poseidon benannt worden. Der zugesellte Adjectivsatz „Der um die Länder u. s. w."

*) Vorberger vergleicht den ähnlichen Ausspruch über die Mutter des Darius bei Curtius: propriasque causas doloris in communi maestitia retractabat.

ist eine Umschreibung des Homerischen Beiwortes γαιήοχος, erdumfassend, so wie V. 7 das Adjectiv αἰγίοχος, ägishaltend, umschreibt. Die Aegis, von Hephästos dem Zeus geschmiedet, mit der auch Pallas häufig dargestellt wird, beschreibt Homer Il. V, 738 ff.:

Siehe, sie (Pallas) warf um die Schulter die Aegis, prangend mit Quasten,
Fürchterlich, rundumher mit drohenden Schrecken gekränzet.
Drauf ist der Streit, drauf Schützung und starre Verfolgung,
Drauf auch das Gorgohaupt, des entsetzlichen Ungeheuers,
Schreckenvoll und entsetzlich, das Graun des donnernden Vaters.

Zu V. 11 „Ausgefüllt der Kreis der Zeit" vgl. Virgil's — peracto temporis orbi (Aen. IV, 744).

Str. 4. „Atreus Sohn", Agamemmon, der Herrscher von Argos und Oberfeldherr der Griechen vor Troja, heißt, wie hier „Fürst der Schaaren," so bei Homer ἄναξ ἀνδρῶν, Herrscher der Männer. Ein Verzeichniß der Völker, „die mit ihm gezogen waren," enthält das zweite Buch der Ilias V. 485 ff. Aehnlich wie in V. 5 f. „Und des Kummers finstre Wolke u. s. w." heißt es in der Ilias XVIII, 22:

Sprach's, und Jenen umhüllte die finstere Wolke des Kummers.

Das „Drum" (V. 9) des Chors reiht sich an die in Gedanken leicht zu supplirenden Trauerworte des Königs.

Str. 5. Man übersehe nicht die geschickte Art, wie diese Strophe sich an den Schlußgedanken der vorigen anknüpft. V. 3 f. deutet auf Agamemnons Schicksal voraus, welcher bei seiner Heimkehr von Aegisthos, der Agamemnons Gattin Klytemnestra zum Ehebruch verleitet hatte, erschlagen wurde. In V. 8 könnte man es angemessener finden, den Odysseus bei dem ahnenden Blick in die Zukunft von Apollons Geist beseelt erscheinen zu lassen. Allein seine Warnung geht nicht sowohl aus einem

prophetischen Schauen, als aus einer verständigen Beobachtung des weiblichen Charakters hervor. Die Göttin kluger, besonnener Betrachtung ist aber Athene, als deren besonderer Schützling Odysseus überdies noch bei Homer erscheint. V. 9 f. erinnert im Vorbeigehen an Penelope, des Odysseus Gattin, deren Betragen einen strengen Gegensatz zu dem der Klytemnestra bildete. Zu V. 11 f. vgl. den Ausdruck desselben Gedanken im Gang zum Eisenhammer (Str. 6):

> Werd' ich auf Weibestugend baun,
> Beweglich wie die Well? u. s. w.

Die Wortstellung in „Sprach's Ulyß" (V. 7) halte ich für fehlerhaft. Wendungen, wie „Sprach's, und Jenen umhüllte" (s. oben den zu Str. 4 angezogenen Vers), sind zwar üblich geworden; aber dort ist das Subject weggelassen, nicht, wie in unserem Gedichte, nachgestellt.

Str. 6. Diese Strophe hat Götzinger durchweg irrig bezogen. Er deutet „des frisch erkämpften Weibes" auf Kassandra, die bei der Verlosung der gefangenen Troerinnen dem Agamemnon zufiel, versteht diesen unter dem „Atrid'" in V. 2, sieht in V. 5 f. eine Hindeutung auf den Ehebruch, den Agamemnon durch seine Liebe zu Kassandra beging, und auf Klytemnestra's Rache, und findet in V. 9—12 eine Erinnerung an die Gräuel im Hause des Tantalus, der das von den Göttern ihm vergönnte Gastrecht so schlecht vergalt. Offenbar meint aber Schiller mit dem Atriden in V. 2 Agamemnons Bruder Menelaos und mit dem Weibe in V. 1 Helena, dessen Gattin. Es heißt zwar in der Sage, Menelaos habe die wiedereroberte Helena zuerst als Sklavin gehalten und erst später wieder als Gattin angenommen; allein Schiller nahm sich in der Behandlung von Nebenumständen der alten Sage dieselbe Freiheit, die auch die griechischen Dichter, besonders die Tragiker,

sich erlaubten. „Böses Werk muß untergehen u. s. w." heißt demnach: der frevelhafte Raub der Helena durch Paris mußte dem Anstifter den Untergang bereiten, auf den Frevel mußte Rache folgen u. s. w. An dem ganzen Hause des Priamus rächte Zeus die Verletzung des Gastrechtes, die Paris beging, indem er den von Menelaus gewährten gastlichen Aufenthalt zur Entführung der Helena mißbrauchte. Zeus erscheint hier als Ζεὺς ξένιος (vgl. Kraniche des Ibykus Str. 3 „der Gastliche"), als Schutzgott und Wächter über alle gastfreundlichen Beziehungen. Statt „Gastesrecht" (V. 11) stände sprachlich richtiger Gastrecht. Hier ist nicht die uneigentliche Composition mit ihrem flexivischen-es am Platz, sondern die eigentliche (Gastrecht), da nicht der bestimmte Begriff Recht des Gastes, sondern ein allgemeiner, das die gastlichen Beziehungen betreffende Recht, zu bezeichnen ist. Unsere Dichter nehmen es oft mit diesem Unterschied zu leicht. — Zu V. 3 „Um den Reiz des schönen Leibes" verweist Borberger auf die Uebersetzung von Ariost's Rasendem Roland in Schiller's Neuer Thalia III, Str. 44:

> Ach, während ich in bitterm Schmerz geschmachtet,
> Hat schon einen Andrer ihren Reiz umfaßt!

Str. 7. „Oïleus tapfrer Sohn" (V. 2), Ajas (röm. Ajax), der Lokrier, auch wohl der kleinere genannt, zum Unterschied von Telamons Sohne Ajas aus Salamis. Der Sinn seiner Worte ist: Mag Menelaos immerhin die Gerechtigkeit der Götter preisen, ihm hat das Glück wohlgewollt, er hat für die erlittene Unbilde Rache nehmen dürfen.*) Aber nicht überall hat sich das Schicksal so gerecht erwiesen; denn Patroklus liegt

*) Borberger vergleicht das Wort Antonio's in Göthe's Tasso (II, 3):
Das Glück erhebe billig der Beglückte!

begraben u. s. w. „Patroklus", Achill's Vetter und Liebling, Sohn des Menötius, war einer der hervorragendsten griechischen Helden vor Troja. Seinen Tod von Hektor's Hand schildert Homer in der Ilias XVI. (gegen den Schluß). „Thersites", der häßlichste und schmähsüchtigste Mann im griechischen Heere (vgl. Ilias II, 212) ist nach Ovid u. A., Schiller's Annahme zuwider, gleichfalls nicht heimgekehrt, sondern seiner Schmähungen wegen von Achill erschlagen worden, wogegen Sophokles in seinem Philoktet ihn wenigstens den Achill überleben läßt. Auf die Nachricht, die dort Philoktet von Neoptolemus erhält, daß Patroklus gefallen sei, Thersites aber wahrscheinlich noch lebe, äußert sich Philoktet ähnlich, wie Ajas in unserm Gedichte:

O sicher! denn das Schlechte geht nicht leicht zu Grund;
Gar sorglich nehmen Himmelsmächte das in Hut.
— — — — — —. Aber was gerecht
Und edel ist, das bannen sie in ew'ge Nacht.
Wie deut' ich mir dies Räthsel? Darf ich preisen noch
Der Götter Fügung, die als Unrecht mir erscheint?

Das gewöhnliche Attribut der Glücksgöttin (Τύχη, Fortuna) ist nicht, wie in V. 9, eine Tonne, woraus sie die Schicksalsloose verstreut, sondern eine Kugel, ein Rad, ein Füllhorn oder ein Steuerruder. Ueber die Dativform der Einzahl „Tonnen" vgl. die Bemerkungen zu Str. 4 des Gedichtes An die Freunde. — H. Kurz theilt in seiner kritischen Ausgabe die vier Schlußverse noch dem Ajas zu; man faßt sie wohl besser als Worte des Chors auf.

Str. 8. H. Kurz hat in seiner kritischen Ausgabe, nach der Interpunction zu urtheilen, diese Strophe noch dem Sprecher der vorigen, dem Ajas, zugetheilt; Götzinger nimmt an, daß sie von Teukros, dem Bruder des Ajas Telamonios, gesprochen werde. Gegen Götzinger's Annahme erhob ich in der ersten

Auflage dieses Commentars das Bedenken, daß Schiller doch wohl in der vorliegenden Strophe, wie in den andern (vgl. Str. 7, V. 2; Str. 9, V. 2; Str. 10, V. 4 u. s. w.) den Sprecher bestimmt bezeichnet haben würde, wenn er sich nicht den der vorhergehenden Strophe fortredend gedacht hätte, und bemerkte, der Ausdruck „Bruder“ sei auch im Munde des kleinern Ajas nicht geradezu unpassend. Auch jetzt noch vermisse ich eine genauere Bezeichnung des Sprechers, pflichte aber übrigens folgenden Gründen bei, die Nauck für Götzinger's Ansicht geltend gemacht: „Für Teukros spricht schon die Oekonomie des Gedichtes. Mit alleiniger Ausnahme Nestor's, des gesprächigen Greises, welchem am Ende und zwar in einer Weise, die jedes Mißverständniß ausschließt, zwei Strophen zugetheilt sind, spricht jeder der eingeführten Helden, unter denen man ohnehin den Teukros ungern vermissen würde, nur eine Strophe. Und zwar sehen wir die Helden zwischen dem Opferpriester Kalchas, welcher die Reihe eröffnet, und der Seherin Kassandra, welche sie schließt, gewissermaßen paarweise auftreten: Agamemnon und Ulysses fassen die Heimkehr in's Auge; Menelaus und der Sohn des Oïleus sprechen sich jeder auf seine Weise über die göttliche Gerechtigkeit aus; Teukros und Neoptolemos ehren die Todten; der Tydide und Nestor zeigen ein Herz für den besiegten Feind. Wenn überdies die Anfangsworte der Str. 8 („Ja, der Krieg verschlingt die Besten!“) im Munde des lokrischen Ajax den Eindruck einer ziemlich matten Bekräftigung der eigenen Aussage machen würden, so hat sie nach unsrer Annahme der Dichter sehr wohl angebracht, um von der Rede des Vormannes auf ähnliche Weise weiterzugehen, wie er dies, offenbar um der nahe liegenden Gefahr der Zerstückelung vorzubeugen, durch das ganze Gedicht gethan. — V. 1 scheint eine Reminiscenz aus Sophokles Philoktet zu sein, wo Neoptolemos mit Beziehung auf den Tod des Patroklos sagt:

Auch dieser war verblichen. Laß mit kurzem Wort
Mich nur es sagen: nimmer ist's des Krieges Art,
Die Schlechten zu vertilgen, nein, die Besten stets.

Daß Ajas Telamonios mit Recht zu den Besten gezählt wird, bestätigen viele Stellen der Ilias, worin er allenthalben als der tapferste griechische Held nächst dem Achill und als der würdigste Gegner Hektor's erscheint (vgl. z. B. Il. VII, 206—305). „Bei der Griechen Festen" (V. 3) wurden später häufig Begebenheiten aus den troischen Kriegen episch vorgetragen oder in Tragödien aufgeführt, deren mehrere den Charakter und die Schicksale des Ajas darstellten. So verwirklichte sich der Wunsch des überlebenden Bruders. V. 4 enthält einen aus Homer's Odyssee XI, 549 entlehnten Zug, wo Odysseus zu dem Schatten des Ajas in der Unterwelt sagt:

Denn du sankst, ihr Thurm in der Feldschlacht, und wir Achaier
Müssen, wie um das Haupt des Peleussprossen Achilleus,
Stets um deinen Verlust Leid tragen u. s. w.

Die Vertheidigung der Schiffe (V. 5) und Gezelte durch Ajas gegen die unter Hektor anstürmenden Troer schildert Homer Il. XII, ff. Schiller hält sich nicht streng an Homer's Darstellung. „Da der Griechen Schiffe brannten," war in Patroklos Arm das Heil. Ajas vertheidigte die Schiffe, als die Troer sie verbrennen wollten, wich aber, nachdem Hektor seine Lanze mit dem Schwert verstümmelt, erschöpft aus dem Kampfe; und nun zündete Hektor das von ihm vertheidigte Schiff an. Da rüstete sich Patroklos, von Achill selbst angefeuert, und warf die Troer zurück. Die Adjective in V. 7 sind Uebersetzungen der Homerischen πολύμητις und πολύτροπος. „Der schöne Preis" in V. 8 ist Achill's Rüstung, auf die nach dessen Tode sowohl Ajas als Odysseus Anspruch machte. Ihre Streitreden

vor den Achaierfürsten siehe in Ovid's Metam. XII. (gegen den Schluß) und XIII. (bis 398). Aus dieser Darstellung hat Schiller Einiges für die drei letzten Verse entlehnt:

Ne quisquam Ajacem possit superare nisi Ajax!
Und nicht könne dem Ajax ein Mann obsiegen als Ajax! — —
Hectora qui solus, qui ferrum ignesque Jovemque
Sustinuit toties, unam non sustinet iram.
Er, der den Hektor so oft, der Eisen und Glut und den Donner
Jupiters trug, er allein, — der trägt den einzigen Zorn nicht.

Aehnlich heißt es in Shakespeare's Julius Cäsar (Schlußscene) von Brutus:

Denn Brutus unterlag dem Brutus nur,
Und Keiner sonst darf seines Tods sich rühmen.

Str. 9. „Neoptolem" (V. 2) oder Pyrrhos war der Sohn des Achilleus. Zu „Des Weins" (V. 2) vgl. den Vers im „Grafen von Habsburg: „Es schenkte der Böhme des perlenden Weins." Dieser Genitiv, dem französischen article partitif entsprechend, war in der ältern deutschen Sprache häufiger; vgl. z. B. 1. Mos. 9, 21: „Und da er des Weins trank." In dem Schlußverse ist der Gedanke unklar ausgedrückt. Halten wir uns an den wörtlichen Ausdruck, so entgeht uns ein befriedigender Zusammenhang. Wie kann in der Flucht des irdischen Lebens (V. 11) und der ewigen Dauer der Todten der Grund von Achill's ewigem Ruhme (V. 9 f.) liegen? Der Sinn ist offenbar: Dein Ruhm ist nicht mehr dem Wechsel, der Vergänglichkeit unterworfen, die dem irdischen Dasein anhaftet; er ist unwandelbar, wie der Zustand der Todten selbst. „Und" (in V. 12) ist demnach in dem Sinne von dagegen, doch zu fassen.

Str. 10. V. 1 f. „Weil des Liedes Stimmen

schweigen u. s. w. knüpft diese Strophe an V. 10 der vorhergehenden („Wird unsterblich sein im Lied"). Hektor, Priamos Sohn, der tapferste der Troer, und Keinem der Griechen außer dem Achill nachstehend, findet hier seine Verherrlichung „in Feindes Munde" (V. 11). Zu seinem Lobredner ist recht passend „der Sohn des Tydeus," Diomedes, Fürst in Argolis, gewählt, da er in der Ilias nicht bloß als heldenmüthig (ἀρήιος), sondern auch als edeldenkend genug erscheint, um selbst im Feinde das Gute schätzen zu können (vgl. Il. VI, 119—236). Was er als besonders rühmenswerth an Hektor hervorhebt, ist „das schönre Ziel" (V. 8), wofür dieser kämpfte, die Beschützung der heimischen Herde, so wie auch Il. XIV, 728 f. von ihm gerühmt wird, daß er die Mauern der Vaterstadt geschirmt, „züchtige Fraun, und unmündige Kinder errettend." Voxberger verweist hierbei auf Hektor's Abschied:

> Kämpfend für den heil'gen Herd der Götter
> Fall ich . . .

und auf das Glück: „Um den heiligen Heerd stritt Hektor" (V. 49 in der ersten Form des Gedichtes). Der Relativsatz (V. 5 f.) „Der für seine Hausaltäre u. s. w." kann doppelt bezogen werden: man kann ihn entweder an „Hektorn" in V. 3, oder an „ihn" in V. 8 anreihen. Auf den ersten Blick scheint er sich bequemer an „Hektorn" anzuschließen, ungeachtet des zwischengeschobenen erzählenden Satzes (V. 4). Allein die Beziehung auf „ihn" gibt eine mehr symmetrische Eintheilung der Strophe, und hat zugleich die Analogie des syntaktischen Verhältnisses in den vier Schlußversen für sich, wo sich der Relativsatz der V. 9 und 10 an das in V. 12 nachfolgende „ihm" anschließt. Der letztere Umstand fällt besonders in's Gewicht. In den meisten Strophen bilden ja die vier Schlußverse eine

Art chorischen Refrains, und dies läßt eine Uebereinstimmung in der grammatischen Gliederung des Refrains und des von ihm wiederholten Strophentheils als wünschenswerth erscheinen. Dagegen läßt sich freilich nicht läugnen, daß die Beziehung auf „ihn" durch den zwischengestellten Satz (V. 7) erschwert wird. Wie oft übrigens bei Schiller die Verbindung eines Relativsatzes mit einem nachfolgenden Worte vorkommt, werden wir noch mehrfach Gelegenheit haben zu bemerken. Vgl. z. B. V. 1 f. des Gedichtes Nänie:

. . . . Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus . .

und den Schlußvers des Gedichtes Der Tanz:

Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maaß.

Str. 11. Nestor", der in dieser Strophe als Sprecher auftritt, hat nach Homer (J. I, 248 ff.) drei Menschengenerationen beherrscht. Er war als weiser Rathgeber und gewinnender Redner berühmt. Daher und weil er als Greis das Leid der Altersgenossin am lebhaftesten mitfühlen mußte, ward ihm die Rolle zugetheilt, die alte Königin Hekuba zu trösten. Als „alter Zecher" erscheint er Jl. XIV, 1 ff., XI, 624 ff. „Hekuba", griechisch Hekabe, wird von den Alten als die Trägerin des größten menschlichen Unglücks, welches aus dem Verlust theurer Angehörigen und dem Sturz von glänzender Herrschaft zu niedriger Sklaverei entspringen kann, dargestellt. „Den laubumkränzten Becher" erinnert an den Vers in dem Gedichte Vorwurf an Laura Str. 7:

Freuden winken vom bekränzten Becher,

und an den Anfang des bekannten Rheinweinliedes von Clau-

dius. Zu „bethränt“ (V. 4) vergleiche Euripid. Troerinnen, V. 38:

Der Thränen viel vergießend um der Theuren viel.

Str. 12. Nestor verweist die unglückliche Königin auf „Niobe“, des Tantalus Tochter, Gemahlin des thebanischen Königs Amphion; vgl. Il. XXIV, 603:

Denn auch Niobe selbst, die lockige, dachte der Speise,
Welche zugleich zwölf Kinder in ihrem Hause verloren,
Sechs der lieblichen Töchter und sechs aufblühende Söhne.
Ihre Söhn' erlegte mit silbernem Bogen Apollon
Zorniges Muths, und die Töchter ihr Artemis, froh des Geschosses,
Weil sie gleich sich geachtet der rosenwangigen Leto —

Worte des Achilleus an den alten Priamos, als dieser ihn besuchte, um Hektor's Leiche zu erflehen. Indeß scheint mir die Hinweisung bei Schiller weniger passend, als bei Homer. In der vorigen Strophe war nur von „Bacchus Gabe“ die Rede, und das Folgende bezieht sich gleichfalls auf den Wein, der allerdings geeigneter ist, den Schmerz „in Lethe's Welle festzubannen,“ als Speise. Achill führt mit mehr Grund Niobe's Beispiel an, da er den Priamos zum Mahl einlädt.

Str. 13. „Die Seherin“ (V. 2), die hier zum Schluß auftritt, ist Kassandra, Tochter des Priamos, Zwillingsschwester des Helenus, der in der Il. (VII, 47) auch als Seher erwähnt wird. „Ihr Gott“ (V. 1) ist Apollo, der ihr die Gabe der Weissagung verlieh, aber auch bewirkte, daß ihre Prophezeiungen keinen Glauben fanden. „Weht“ (V. 6) steht sehr frei im Sinne von verweht. „Erdengrößen“ bildet mit „Wesen“ einen consonantisch und vokalisch gleich mangelhaften Reim. Der Gedanke in V. 9 f. ist aus Horaz (Carm. III, 1, 37 ff.) entlehnt:

. . . Sed Timor et Minæ
Scandunt eodem quo dominus, neque
Decedit ærata triremi, et
Post equitem sedet atra cura.

Auch Göthe hat das Bild benutzt:

Sorge, sie steigt mit dir zu Roß, sie steiget zu Schiffe;
Viel zudringlicher noch packet sich Amor dir auf.

Die beiden Schlußverse erinnern gleichfalls an Horazische Aussprüche (Carpe diem, quam minum credula postero — Vitæ summa brevis spem nos vetat inchoare longam u. a.).

Abweichender Lesarten sind nur wenige zu bemerken. „Den fremden Herrn" (Str. 2, V. 11) war wohl nur Druckfehler statt „Dem fremden Herrn," wie auch im Manuscript der projectirten Prachtausgabe stehen. In Str. 5, V. 7 hat H. Kurz in seiner kritischen Ausgabe „Sprach's Ulyß" in „Sprach Ulyß," ich weiß nicht auf welche Autorität, verändert. Str. 5, V. 9 lautet in der zweiten Ausgabe der Gedichtsammlung: „Glücklich, wem der Göttin Treue", wohl nur ein Druckfehler. In Str. 6, V. 8 hatte Schiller irrig „des Chroniden (statt Kroniden) Rath" geschrieben. Str. 10, V. 1 hieß in den Cotta'schen Ausgaben längere Zeit „Weil des Leidens (statt „des Liedes") Stimmen schweigen," wogegen die Crusius'schen Ausgaben schon die richtige Lesart „Liedes" hatten. In dem Manuscript der Prachtausgabe lautet der Vers: „W e n n des Liedes Stimmen schweigen." In V. 11 der vorletzten Strophe hat das Manuscript für „Ist der Jammer weggeräumt" ungleich besser: „Ist der Jammer weggeträumt".

53. Klage der Ceres.

1796.

Dieses Gedicht entstand in den ersten Tagen des Juni 1796. Am 6. Juni berichtete Schiller an Körner: „Ich habe ein kleines Gedicht angefangen, das nicht schlecht werden soll; mein nächster Brief wird es euch wohl bringen.“ Nach seinem Kalender schickte er es am 10. ab und erhielt darauf von Körner unter dem 13. Juni die Antwort: „Die Klage der Ceres ist köstlich ... Das Ganze ist poetisch gedacht. Du ließest die Phantasie ruhig wirken, und wachtest nur in der Ausführung über die Einheit des Tons. Sprache und Versbau sind äußerst vollendet, und passen zum Inhalt vortrefflich. Eine einzige Stelle: Ach, das Auge — fällt es nicht (Str. 5, V. 5—8, jetzt: Ach, ihr Auge u. s. w.) hat beim ersten Lesen eine gewisse Dunkelheit, der vielleicht durch eine kleine Abänderung abgeholfen werden kann. Was mich besonders erfreut, ist die Hoheit im Ausdruck der Sehnsucht ohne Nachtheil der Weiblichkeit.“

An Göthe übersandte Schiller das Gedicht mit einem Briefe vom 11. Juni 1796 „als die erste poetische Gabe in diesem Jahre.“ Göthe erwiederte: „Ihr Gedicht, die Klage der Ceres, hat mich wieder an verschiedene Versuche (chromatische sind gemeint) erinnert, die ich mir vorgenommen hatte, um jene Idee, die Sie so freundlich aufgenommen und behandelt haben, noch weiter zu begründen. Einige sind mir auch ganz unvermuthet geglückt; und da ich eben voraussehen kann, in diesen schönen Sommermonaten einige Zeit zu Hause zu bleiben, so habe ich gleich Anstalt gemacht, eine Anzahl Pflanzen im Finstern zu erziehen, und alsdann meine Erfahrungen mit denen, die schon bekannt sind, zu vergleichen.“ Hiernach ist anzunehmen, daß Schiller die erste Anregung zu dem Gedichte

durch eine Mittheilung Göthe's über die Einwirkung des Lichts auf die Pflanzen empfing. Veröffentlicht wurde es zuerst im Musenalmanach für 1797.

Die unserm Gedicht zu Grunde liegende Mythe vom Raube der Proserpina (griech. Persephone), der Tochter des Zeus und der Ceres, ist von den Alten mehrfach behandelt worden; vgl. z. B. Ovid, Metam. X, 341 ff. und Claudian De raptu Proserpinæ libri tres. Nach dem Homerischen Hymnus wurde sie von Aïdes entführt, als sie auf einer schönen Wiese sich von einem Nymphenreigen mit einigen Gespielinnen entfernt hatte, um Blumen zu suchen. Die Zauberkraft einer herrlichen Wunderblume bethörte sie, auch diese Gefährtinnen zu verlassen; und in der Einsamkeit ergriff sie der unter Erdbeben emporgestiegene Gott der Unterwelt und führte sie auf seinem Wagen zum Orkus hinab. Ein Theil der Mythe, auf den Schiller in seinem Gedichte Das Ideal und das Leben anspielt:

> Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
> Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht;
> Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
> Ewig sie des Orkus Pflicht . . .

ist hier unberücksichtigt geblieben. Die Sage erzählt nämlich, als Ceres den Jupiter gebeten habe, die geraubte Tochter ihr wiederzugeben, habe dieser die Bitte für den Fall gewährt, daß Proserpina noch nichts aus dem Schattenreiche genossen. Diese hatte aber bereits die Hälfte eines ihr von Pluto angebotenen Granatapfels verzehrt, und so konnte ihr kein bleibender Aufenthalt in der Oberwelt gestattet werden. Jupiter erlaubte ihr jedoch, zwei Drittel des Jahrs im Olymp und ein Drittel in der Unterwelt zu verleben. Dieser Theil der Mythe legt besonders die Deutung nahe, daß Persephone ein Sinnbild des Samenkorns sei, welches einen Theil des Jahrs im Schooß der

Erde ruht, und durch Zeus (Luft und Licht) hervorgerufen die übrige Zeit sich an den Strahlen der Sonne weidet.

Daß unser Gedicht zur Gattung der symbolischen oder allegorischen zu rechnen sei, darüber waren bisher die Interpreten einverstanden, wie sehr sie auch in der Deutung auseinandergingen. Nur der neueste Interpret, der Alles, was außerhalb seines Gesichtskreises liegt, zu bespötteln pflegt, bildet eine Ausnahme; er macht sich die Sache bequem, indem er den Sinn des Gedichtes als offenliegend und nur „durch die wunderlichsten Allegorien getrübt" bezeichnet. Schon Göthe erkannte es ausdrücklich als ein allegorisches an. „Ihr Gedicht," schrieb er an Schiller, „ist gar schön gerathen; die Gegenwart und die Allegorie, die Einbildungskraft und die Empfindung, das Bedeutende und die Deutung schlingen sich gar schön ineinander." Hinrichs sieht darin eine Symbolisirung des Mutterschmerzes der Ceres, wobei indeß die alte Vorstellung, nach welcher Persephone das Sinnbild der aus dem Samen keimenden Pflanze ist, umgekehrt worden und die Pflanze zum Symbol der verlorenen Tochter gemacht sei. Diese Ansicht hatte schon vor ihm Götzinger ausgesprochen, zugleich aber das Ganze als eine noch umfassendere Symbolisirung der Unsterblichkeit aufgefaßt, wie auch, nach Zeugnissen der Alten, in den eleusinischen Geheimnissen die Lehre von der Unsterblichkeit an den Mythus von Ceres und Persephone geknüpft wurde. Nach Hoffmeister werden in unserm Gedicht der bekannte Mythus und die Pflanzen symbolisch aufgefaßt und zu Trägern der Sehnsucht des Menschen nach dem Ewigen und seiner Verbindung mit der Geisterwelt gemacht. „Die Klagen," sagt er, „und das Suchen der Göttin nach ihrer Tochter Persephone deuten uns das ungestillte Verlangen der Seele nach der in Dunkel gehüllten ewigen Wahrheit an, von der wir im irdischen Leben durch eine gleiche unerbittliche Nothwendigkeit getrennt sind, wie

dem Auge der Mutter das nächtliche Gefild verschlossen blieb, worin die ihr geraubte Tochter wohnte. Doch, sollte der Mensch von dem ewig Wahren ganz abgeschnitten sein? Nein, er ist es so wenig, daß vielmehr aus dieser idealen Welt, nur auf geheimnißvolle Weise, alles Gute und Schöne hervorgeht, was ihn im Leben erfreut, — wie die buntgemalten Pflanzen, welche im heitern Reich der Farben glänzen, ihr Leben aus dem dunkeln Schooß der Erde ziehen. Ceres ist hier nicht allein als Göttin des Getreides, sondern als Schöpferin (?) der Pflanzen und namentlich auch der Blumen aufgefaßt. Wie diese Sprossen der Erde der trauernden Mutter aus dem Schattenreiche, welches schon unter der Erdoberfläche beginnt, Kunde von der verlorenen Tochter geben, so sollen sie uns ein Sinnbild der auch in's irdische Leben reifenden ewigen Wahrheit sein. Ja jede reale Frucht dieser Wahrheit muß der Mensch wieder auf idealen Boden verpflanzen, wenn aus ihr sich von neuem ein edles Gewächs entfalten soll, gleichwie die Göttin das goldene Samenkorn, damit es ihr ein theurer Bote aus der Unterwelt werde, in die dunkle Erde versenkt. So vereinigt sich der Sinn des Ganzen in dem Grundgedanken: Die ewige Wahrheit, nach welcher der Mensch vergebens strebt, erscheint ihm als Schönheit."

Es läßt sich nicht abstreiten daß die hier als Grundgedanke des Gedichtes angenommene Idee aus Schiller's innerster Denkweise geschöpft ist, wie sie denn auch z. B. in den Künstlern besonders (V. 54—65) und in der alten Schlußstrophe der Götter Griechenlands anklingt, wo der Dichter die Wahrheit „die ernste, strenge Göttin, die den Spiegel blendend vor uns hält," und die Schönheit „ihre sanftre Schwester" nennt. Dennoch scheint mir Hoffmeister's Deutung verfehlt. Meines Erachtens müßte die sinnbildliche Darstellung viel mehr unverkennbare Grundzüge jenes Grundgedankens an sich tragen, Bild

und Gegenstand müßten sich auch im Einzelnen besser decken, wenigstens nicht widersprechen. Richtig bemerkt Winckelmann (Programm des Gymn. zu Halle 1843) gegen Hoffmeister's Auffassung, daß wir nach ihr die ewige Wahrheit rings von Dunkel umgeben, nicht jenseits einer dunkeln Region uns zu denken haben; denn die, welche Ceres sucht, befindet sich mitten im Dunkel. Auch wird ein doch gewiß wesentlicher Zug der Mythe, daß Proserpina Ceres Tochter ist, durch diese Erklärung zu einem unwesentlichen. Eine genauere Congruenz von Bild und Gegenstand gewinnen wir, wenn wir in dem Gedicht nur eine in mythisches Gewand gehüllte Darstellung der Trauer poetisch gestimmter Gemüther um hingeschiedene geliebte Angehörige sehen.

Für jeden gefühlvollen Menschen, den nicht eine zuversichtliche Hoffnung auf Unsterblichkeit und ein gänzliches Vertrauen auf Gott beglückt, gibt es kaum einen schmerzlichern Gedanken, als den, daß der Tod uns die liebsten und nächsten Angehörigen zu einem geheimnißvollen Loose entreißt. Ihr Geist, ihr Gemüth, ihre Liebe zu uns sind, Niemand weiß wie weit und auf wie lange, uns entrückt; wir können ihnen die treueste Erinnerung widmen, aber eine geistige Wechselwirkung, eine gegenseitige Verbindung mit ihnen ist uns versagt. Das Einzige, was uns von ihnen geblieben ist, müssen wir dem dunkeln Schooß der Erde anvertrauen. Nun bezeichnen wir, da die Erinnerung gerne sich an Etwas Aeußerliches, Sichtbares anlehnt, die Stelle, wo sie ruhen, durch einen Hügel, und schmücken diesen, weil die Liebe sich noch irgendwie thätig erweisen möchte, mit schönen Blumen, wie man eine heilige Stätte, einen Altar, wo man sich seinem Gotte näher glaubt, mit Blumen ziert. Ein poetisches Gemüth legt aber oft in eine althergebrachte Sitte einen neuen schönen Sinn; und so faßte auch Schiller den alten Gebrauch, die Gräber geliebter Hingeschiedenen mit Blumen zu bepflanzen,

aus einem neuen Gesichtspunkte auf, und betrachtete die Pflanze als ein Bindemittel zwischen Lebenden und Todten. Zu einer großartigen und poetisch individualisirenden Darstellung dieser Idee bot sich ihm aus der griechischen Sagenzeit die erwähnte schöne Mythe dar. Indeß trug dieselbe in sich eine Unbequemlichkeit, deren Wegräumung der Dichter angestrebt, aber nicht völlig erreicht hat. Ceres spielt in dem Gedicht eine zu unthätige Rolle. Sie erscheint nicht, wie Hoffmeister meint, als Schöpferin der Blumen, welche Verbindungsmittel zwischen ihr und der Tochter sein sollen, sie gibt bloß dem Pflanzenleben diesen Beruf. Auch vorher schon bestand der Kreislauf des Pflanzenlebens; was thut nun die Göttin, ihm die neue Bestimmung zu geben? Wodurch weiht sie die Blumen zu Boten der gegenseitigen Liebe ein? Anders verhält es sich im eleusischen Fest; da erscheint Ceres als wirkliche Gründerin des Ackerbaus und der sich daran knüpfenden Gesittung. Auch wir erweisen uns, indem wir die Ruhestätten gestorbener Freunde mit Blumen schmücken, thätiger, handelnder, als Ceres; wir verpflanzen doch die Blumen auf die Gräber. Persephone ist die Hingeschiedene, die ganze Erde ihr Grab, die Blumen findet Ceres auf dem Grabe vor und gibt ihnen nur noch die erwähnte Bedeutung. Diesen Uebelstand hat der Dichter gemildert, wenn auch nicht ganz gehoben, indem er zum Schluß die Göttin den Blumen eine reichere Nektarfülle, einen schönern Farbenschmuck ertheilen läßt, worin sich dann zugleich die enthusiastische Mutterliebe so schön ausspricht.

Als besondern Anlaß aber zur Entstehung des Gedichtes möchte ich den unlängst erfolgten frühzeitigen Tod von Schiller's geliebter jüngster Schwester Nannette, eines reichbegabten Mädchens, betrachten. Sie wurde im Frühjahr 1796 durch ein epidemisches Fieber, das in Folge der Kriegsereignisse in Süddeutschland ausbrach, in der Blüthe ihrer Jugend weg-

gerafft. Wir wissen aus Früherm schon, daß eigentliche Gelegenheitspoesie, die sich eng an den besondern Fall anschließt und die individuellen Beziehungen treu abspiegelt, der Sinnesweise Schiller's nicht zusagte. Aus seiner frisch geschlossenen Freundschaft mit Körner und dem begeisternden Schwunge, den sie seiner Seele gab, floß nicht etwa ein Loblied auf den Freund, sondern der Hymnus An die Freude; sein Vaterglück spiegelt sich kaum erkennbar in einigen ganz allgemein gehaltenen Epigrammen ab; sein Gattenglück rief ein Loblied auf die Frauen überhaupt hervor. So war es denn auch ganz seiner Art und Weise gemäß, wenn sich hier die Trauer um die Schwester in eine ganz allgemeine Darstellung der Klage einer nicht durch bestimmte religiöse Hoffnungen getragenen, aber idealisch gestimmten Seele um eine geliebte Hingeschiedene verhüllte, und dabei behufs der poetischen Individualisirung sich eines antiken Mythos bediente. Will man dann weiter noch die Detailzüge des gewählten Bildes deuten, so erachte ich im Allgemeinen die Anforderung an ein allegorisches oder symbolisches Gemälde, daß es in allen, auch den kleinsten Nebenzügen dem angedeuteten Gegenstande adäquat sein müsse, nicht für berechtigt, möchte aber doch noch am ersten gelten lassen, daß die Blumen bildlich Poesien darstellen, denen der Dichter die reizendsten Farben zu geben sucht, in die er seine Lust und seinen Schmerz versenkt, Poesien, die gleich den Blumen aus zwei Welten ihre Nahrung ziehen, die das Irdische an das Ueberirdische, das Vergängliche und Wechselnde an das Bleibende und Ewige knüpfen. Es läge dann in dem Gedichte noch eine Andeutung des Gedankens, daß idealisch gestimmte Gemüther ihren Schmerz durch eine schöne Schöpfung zu verklären wissen; und hierauf scheint auch folgendes Urtheil Körner's über das Gedicht in einem Briefe an Schiller (vom 11. Oktober 1796) zu zielen: „Als Göttin unterliegt Ceres dem Schmerz nicht; sie kämpft gegen

ihn mit holder Weiblichkeit, und besiegt ihn durch eine Schöpfung."

Bei dieser Gelegenheit macht Körner auch über das Metrum die feine Bemerkung: „Der Rhythmus ist äußerst glücklich gewählt. Die längern Strophen geben ein Gepräge von ausdauernder Kraft, und diese wird wieder durch die kurzen Zeilen und durch Trochäen gemildert, die dem Gange einer sanften Schwermuth angemessen sind." Von den Reimklängen rühmt Herder mit Recht, daß sie „sich wie Seiden- und Goldfäden in dem Gedichte spinnen."

Str. 1. Das Gedicht eröffnet sich mit einer Schilderung des Frühlings. Warum gerade des Frühlings und nicht einer andern Jahrszeit? Und warum beginnt es überhaupt mit einer solchen Schilderung? Der Frühling bringt uns die Blumen, deren bedeutungsvolle Beziehung zum Inhalte des Stücks uns gleich die erste Strophe in den Schlußversen andeutet. Der letzte Vers leitet zugleich auf geschickte Art schnell zum Gegenstand der Klage über. Die Sprache hält sich in dieser Strophe nicht auf gleicher poetischer Höhe. Während z. B. die Verse 5 und 6 dem höhern dichterischen Styl angehören, nähern sich Ausdrücke, wie „die Eisrinde springt, das junge Reis treibt Augen" der Prosa. In demselben Sinne, wie in V. 6 „der unbewölkte Zeus" für heitre Luft, unbewölkter Himmel gebraucht ist, sagt Theokrit Ζεὺς αἴϑριος (der heitere Zeus). In V. 11 f. sieht ein neuerer Interpret seltsamer Weise eine Anrede des grünenden Hügels, da eine Anrede der Bergnymphe („Oreade" V. 10) an die Göttin als gar zu verletzend nicht anzunehmen sei. Wie soll es die Göttin so schwer verletzen, wenn sie gewahrt, daß die Oreade ihren Schmerz erkennt?

Str. 2. Nach der Mythe suchte Ceres ihre Tochter mit einer am Aetna angezündeten Fackel auf der ganzen Erde (V. 1 f.). „Durch der Erde Flur" kann als Bestimmung

zu „walle“ (V. 1) und zu „Suchend“ (V. 2) gefaßt werden. Bei der erstern Beziehungsweise hätte freilich das Particip seine natürlichere Stelle vor dem Verbum; doch dachte sich wahrscheinlich der Dichter den sprachlichen Zusammenhang so. „Titan“, Helios, der Sonnengott, war wie Selene und Eos nach den Theogonien ein Sprößling des Titanen Hyperion und heißt daher selbst bisweilen Hyperion oder Titan. Uebrigens entdeckte er nach dem Homerischen Hymnos auf Demeter im Widerspruch mit V. 7 f. (wo „der Tag“ statt „Tages- oder Sonnengott steht), der Ceres den Raub, während nach einer andern Sage die Nymphe Arethusa ihn anzeigte. Zu V. 7 vgl. Str. 9 der Kraniche des Ibykus:

> Nur Helios vermags zu sagen,
> Der alles Irdische bescheint.

Beiden Stellen liegen Reminiscenzen aus Homer zu Grunde (Il. III, 277 und Od. XI, 109):

> Helios auch, der Alles vernimmt und Alles umschauet . . .
> Helios Trift, der auf Alles herabschaut, Alles auch höret.

Der Relativsatz „Der Alles findet“ hat die Kraft eines Adverbialsatzes: obwohl er Alles findet. Die Flüsse der Unterwelt (Acheron, Cocyt, Phlegethon, Styx und Lethe) nennt sie schwarze (V. 11), weil der ganze Orkus als nächtlich düster gedacht wird. Vgl. den V. in Hektor's Abschied: „All mein Denken Soll der schwarze Lethefluß ertränken“ (alte Lesart). — Ceres hat die ganze Erde vergebens durchsucht; jetzt sind nur noch die beiden Fälle möglich, daß Jupiter oder Pluto die Verlorene entführt habe. Beim ersten Falle läßt der Dichter die Göttin etwas kurz verweilen; man sieht nicht recht ein, warum sie sogleich mit entschiedener Gewißheit bloß den zweiten Fall in's Auge faßt. Den Zeus, den Beherrscher des freien, offenen

Lufstraumes, redet sie an; von Pluto, dem Gebieter des dunkeln, verborgenen Hades, spricht sie in der dritten Person.

Str. 3. Einstimmig mit den acht ersten Versen sagt Charon in Virgil's Äen. VI, 390:

> Lebende wehrt mir zu führen im stygischen Kahne das Schicksal.

Daß jedoch Ausnahmen stattfanden, dafür sind die Männer Belege, auf welche sich Aeneas bei der Sibylle Deïphobe berief, als er ihre Mitwirkung zu seiner Höllenfahrt in Anspruch nahm (Äen. VI, 119 ff.): Orpheus, Pollux, Theseus, Herkules. Auch die vier Schlußverse zeigen, wie Manches unserm Dichter aus Virgil gegenwärtig war, bei dem es Äen. VI, 126 ff. heißt:

> . . . . Leicht geht es hinab zum Avernus,
> Nachts wie Tags ist geöffnet die dunkele Pforte des Pluto.
> Doch umwenden den Schritt und zu obern Lüften hinaufgehn,
> Das ist Arbeit und Müh.

Der Gedanke des Verses 4 kehrt in Schiller's Gedicht An Göthe (Str. 6) wieder:

> Doch leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen,
> Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn;
> Nur Schatten und Idole kann er tragen.

Str. 4. Ueber V. 1 siehe die Erläuterungen zu Str. 5 der Götter Griechenlands. Statt „Sterbliche“ (V. 2) verlangt der gewöhnliche Sprachgebrauch als Sterbliche. „Des Grabes Flamme“ bezieht sich auf den Gebrauch, die Todten zu verbrennen. Die „Parzen“ (V. 8) waren Töchter des Erebus und der Nacht, nach einer andern Sage des Zeus und der Themis. Klotho hielt den Rocken, Lachesis spann, Atropos schnitt den Lebensfaden der Sterblichen ab. „Nacht der Nächte“ (V. 9) nennt die Göttin den Orkus, weil er an

grauenvoller Dunkelheit so weit die Nächte übertrifft, als diese den Tag. Bei der die ganze Strophe durchtönenden Klage der Göttin, daß sie, als eine Unsterbliche, dem geliebten Kinde nicht in die Unterwelt folgen konnte, schwebte dem Dichter wohl Ovid's Metam. I, 622 ff. vor:

Auch nicht endigen darf ich durch Tod mein Leiden, zum Unglück
Bin ich unsterblicher Gott, die verschlossene Pforte des Orkus
Dehnt von Ewigkeit aus zu Ewigkeit dauernden Jammer.

Str. 5. Die vier ersten Verse sind Nachsatz zu einem weggelassenen bedingenden Vordersatz, etwa zu: Wenn ich dem Kinde folgen dürfte. „Leise“ werden in V. 3 die Schatten genannt, weil sie körperlose Bilder der Abgeschiedenen sind (*νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα*, Od. XI, 29); doch schreibt ihnen Homer eine recht vernehmliche Stimme zu; Odysseus erzählt (Od. XI, 43), sie seien ihm genaht

Mit graunvollem Geschrei, und es faßt' ihn bleiches Entsetzen.

Der Uebergang in's Präsens in V. 6 deutet die lebhafte Thätigkeit der Einbildungskraft der sehnsuchtsvollen Mutter an. „Nach entfernten Sphären“ (V. 7) ist wohl nicht für entfernte Räume, sondern für entfernte Globen (*σφαῖραι*), Gestirne zu nehmen. Den V. 9 interpretirt Götzinger, der „die Freude“ als Object und „sie“ als Subject zu betrachten scheint: „Natürlich die Freude der Mutter, meine Freude;“ das soll wohl heißen: bis sie (die Tochter) meine Freude gewahrt. Es ist umgekehrt die Freude als Subject und sie als Object aufzufassen und letzteres auf die Mutter zu beziehen, die ja auch im vorigen Verse sich selbst in der dritten Person anführt. Der Sinn ist darnach: die Mutterfreude entdeckt sie (die Mutter) der Tochter, macht die Tochter auf die Mutter aufmerksam. Wie in V. 12 Schiller den „Orkus“ (für: die Bewohner der Unter-

welt) „rauh" nennt, so schreibt auch Virgil (Landbau IV, 470) den Bewohnern desselben „durch menschliches Flehn noch nie gemilderte Herzen" zu.

Str. 6. In den Versen 2—4 stehen die unverbunden einander beigeordneten Sätze im Verhältniß der Vergleichung: So ruhig des Tages Wagen stets in dem gleichen Gleise rollt, so fest und ewig steht der Beschluß des Zeus. In V. 2 ist die Alliteration und die Gleichheit der hochbetonten Vokale („gleichen Gleis") wirksam zur Bezeichnung des ewig Gleichen und Unveränderlichen. Die Verse 5 und 6 interpretirt Götzinger: „Ueber den Orkus hatte Zeus nichts zu gebieten." Das liegt nicht in den Worten; sie deuten nur an: Mit dem Schattenreich will Zeus nichts zu schaffen haben; was jenem finstern Ort anheimgefallen, davon wendet er sich ab. Es bedarf wohl kaum der Andeutung, wie schön die vier Schlußverse die Vorstellung auf ewig (V. 8) paraphrasiren. Aurora oder Eos (V. 10), Schwester des Helios (vgl. Str. 2), fährt mit feurigen Rossen aus dem Oceanus empor und lüftet mit ihren Rosenfingern den dunkeln Schleier der Nacht. Iris (V. 11), die Göttin des Regenbogens, wurde als eine geflügelte Schöne mit buntem Gewand und farbenschillerndem Nimbus über dem Kopfe gedacht.

Str. 7. Diese Strophe bildet den Uebergang zum zweiten Haupttheile des Gedichtes. In dem ersten spricht Ceres ihre Klage, im zweiten ihren Trost aus. Demnach bezeichnet die von Schiller gewählte Ueberschrift des Gedichtes den Inhalt um so weniger erschöpfend, als gerade der Schwerpunkt desselben im zweiten Haupttheile liegt. Götzinger tadelt den in V. 7 f. eintretenden Wechsel der Construction, wodurch ein unsymmetrischer Satzbau entstehe. Ich halte das Getadelte gerade für eine Schönheit.

Str. 8. Zu V. 1 vgl. das Gedicht die Blumen, wo diese auch „zarte, holde Frühlingskinder" genannt werden. Bei

V. 4 tadelt Götzinger den Periodenbau, weil nicht sogleich in die Augen springe, wo der Nachsatz beginnt. Er spricht sich überhaupt über Wendungen mißbilligend aus, die in Folge unserer ungenügenden Interpunktion beim ersten Lesen unrichtig aufgefaßt werden können. Allein nicht der Leser, sondern der Hörer soll über ein Gedicht urtheilen. „Das höchste Leben" (V. 5) nennt der Dichter das Samenkorn, weil es den Keim des neuen Lebens enthält. „Vertumnus" (V. 6) oder Vortumnus, der Gott des Jahrszeitenwechsels, insbesondere der Gärten und Felder, Gemahl oder nach Andern Liebhaber der Pomona, wird als ein Jüngling mit Früchten im Schooße, oder auch mit einem Füllhorn (V. 6) unter dem Arme abgebildet. Götzinger nimmt Anstoß daran, daß die griechische Göttin des römisch-etruskischen Gottes gedenkt.

Str. 9. Die „Horen" (V. 1) sind bei Homer Luftgöttinnen, Dienerinnen des Zeus, die Wolken sammeln und zerstreuen, und Thorwächterinnen der olympischen Burg; später erschienen sie als Vorsteherinnen der Jahres- und Tageszeiten. „Keime, die dem Auge starben" (V. 5), d. h. die scheinbar todt sind. Das „Reich der Farben" (V. 7) ist die Oberwelt, das Reich des Lichts, aus dessen Brechung und Zerlegung ja nach Newton die Farben entstehen. Die Botanik unterscheidet an der Pflanze einen aufwärts steigenden Stock, caudex ascendens, „der zum Himmel eilet" (V. 9) und einen abwärtssteigenden, caudex descendens, der sie an die Erde bindet und „scheu die Nacht sucht." „Aether" (V. 12) bezeichnet zunächst die obere, reinere Luft, dann überhaupt (wie hier) das höhere Luft- und Lichtreich.

Str. 10. In V. 8 ist „reden" gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch mit einem Objectsatze („Daß auch u. s. w." V. 9) verbunden; das Wort wirkt metaphorisch kräftiger als etwa kündet thun würde. Auffallend ist es, daß Ceres in

V. 11 f. im Allgemeinen von den Bewohnern des „rauhen Orkus" spricht und nicht vielmehr sagt: Liebend noch ein Busen (nämlich der der Tochter) schlage, zärtlich noch ein Herz erglüht.

Str. 11. „Des Nektars reinstem Thau" (V. 4) bezieht sich sowohl auf die Düfte der Blumen, als auf die süßen Säfte ihres Kelchs. Die Verse 3 ff. enthalten höchst energische Metaphern, wie sie der enthusiastisch gesteigerten Empfindung der Mutter entsprechen. Diese Steigerung des Gefühls gibt sich auch in der Störung der Construction in V. 9—11 kund. „Gleich Aurorens Angesicht" (V. 8) ist faktitiv zu nehmen (für: so daß sie Aurorens Angesichte gleichen), daher das Komma nach „malen" (V. 7) zu tilgen.

Der Musenalmanach für 1797 bietet folgende Varianten:

Str. 5, V. 5. Ach! ihr Auge trüb von Zähren,
Str. 6, V. 1 ff. Eitler Wunsch! verlorne Klagen!
Ruhig in dem gleichen Pfad
Rollt des Tages sichrer Wagen,
Fest bestehet Jovis Rath.
Str. 8, V. 2. Von des Nordes kaltem Hauch.

---

54. Das eleusische Fest.

1798.

Die Entstehung dieses Gedichtes fällt in die letzten Tage des Augusts und die ersten des Septembers 1798. In einem Briefe an Göthe vom 31. August gedenkt Schiller eines Gedichtes von etwa zehn bis zwölf Strophen für den Almanach, womit er eben beschäftigt sei. Aus der Vergleichung der Almanachs ergibt sich, daß nur das eleusische Fest gemeint sein konnte.

Ein Brief vom 5. September läßt dann weiter vermuthen, daß es in den nächsten Tagen beendigt worden; und dies wird durch die Bemerkung in Schiller's Notizenbuche bestätigt: „Das eleusische Fest am 7. September fertig gemacht.“ Indeß scheinen einer Bemerkung von Humboldt zufolge, die Wurzeln desselben in frühere Jahre zurückzureichen. „Eine Idee,“ berichtet er, „mit der Schiller vorzugsweise gern sich beschäftigte, war die Bildung des rohen Naturmenschen, wie er ihn annimmt, durch die Kunst, ehe er der Kultur durch Vernunft übergeben werden konnte. Prosaisch und dichterisch hat er sie mehrfach ausgeführt. Auch bei den Anfängen der Civilisation überhaupt, beim Uebergange vom Nomadenleben zum Ackerbau, bei dem — wie er es so schön ausdrückt — mit der frommen mütterlichen Erde gläubig gestifteten Bunde verweilte seine Phantasie vorzugsweise gern. Was die Mythologie hiemit Verwandtes bot, hielt er mit Begierde fest. Ganz den Spuren der Fabel getreu, bildete er Demeter, die Hauptgestalt in diesem Kreise, indem er in ihrer Brust menschliche Gefühle mit göttlichen sich gatten ließ, zu einer ebenso wundervollen als tief ergreifenden Erscheinung aus. Es war lange ein Lieblingsplan Schiller's, die erste Gesittung Attika's durch fremde Einwanderungen episch darzustellen. Das eleusische Fest ist an die Stelle dieses unausgeführt gebliebenen Planes getreten.“ Wahrscheinlich wurde dieser Plan im J. 1795 concipirt, wo Schiller in Briefen an Humboldt wiederholt die Absicht aussprach, auf das Dramatische Verzicht zu leisten, dafür aber um so ernstlicher an's Epische, jedoch nicht an die große Epopöe zu denken.

Das eleusische Fest gehört zu den culturhistorischen Gedichten, von denen wir schon ein paar kennen gelernt haben. Dem Gegenstande nach ist es mit dem gleichfalls zu dieser Gruppe gehörigen Spaziergange verwandt. Dort wie hier wird der

Uebergang der Menschheit zu einer festen bürgerlichen Ordnung dargestellt; nur umfaßt der Spaziergang auch noch die Entartung des geselligen Lebens, die Auflösung der Staatsbanden, und in einer Andeutung wenigstens die Rückkehr zur Natur, wogegen er aber nicht, wie das eleusische Fest, bis zur untersten Culturstufe, dem Jäger- und Nomadenleben zurückreicht. Dem vorherrschenden Versmaß und dem zu Grunde gelegten Mythus nach, schließt sich unser Gedicht an die Klage der Ceres, auf deren Erläuterung ich zurückverweise. Sah'n wir dort Ceres bloß den Pflanzen einen höhern Farbenschmuck und Wohlgerüche verleihen, so erscheint sie hier als Stifterin des Ackerbaus und der daraus hervorgehenden Civilisation.

Daß die Einführung des Ackerbaus der Anfangspunkt aller höhern Gesittung des Menschen gewesen sei, hatte den Alten schon früh eingeleuchtet, und sie verehrten daher Ceres, die Göttin des Getreides, auch als Gründerin der bürgerlichen Gesellschaft und der daraus fließenden Cultur (Δημήτηρ θεσμόφορος, Ceres legifera). In Attika wurden ihr neben den Thesmophorien, einem vorzugsweise von Ehefrauen begangenen Feste, die Eleusinien gefeiert. Man unterschied kleinere und große Eleusinien. Die ohne Zweifel hier gemeinten letztern wurden jährlich gehalten und dauerten neun Tage. Den sechsten Tag können wir füglich als Zeit der Handlung für unser Gedicht annehmen; er wurde mit der größten Pracht gefeiert. Die Bildsäule des Jakchos, Sohnes der Demeter, wurde dann von Athen auf dem sogenannten heiligen Wege in festlicher Prozession nach Eleusis getragen, die folgende Nacht aber von den Mysten d. h. denjenigen, die bei den kleinen Eleusinien die Vorweihe erhalten, zum Empfang der höhern Weihe in Eleusis zugebracht; und diese scheint mit der Erklärung von Symbolen, die sich auf die Gründung des Ackerbaus und die daraus erwachsene bürgerliche Ordnung, und der Mittheilung richtigerer Vorstellungen von

Gott, Unsterblichkeit und Anderm, wofür die Menge noch nicht reif schien, begleitet gewesen zu sein.

Als eine Festhymne nun für die Eleusinien will unser Gedicht der äußern Form nach gelten. Es besteht aus zwei Haupttheilen von gleicher Strophenzahl; jeder enthält zwölf Strophen in trochäischem Metrum. Diese sind von einander gesondert durch eine daktylische Strophe, und zwei andere daktylische bilden Eingang und Schluß, so daß unser Lied einen vollkommen symmetrischen Bau hat. Der erste Theil stellt die Gründung des Ackerbaus, den Uebergang vom Jäger- und Nomadenleben zu festen Ansiedelungen dar; der zweite, worin der Schwerpunkt des Gehaltes liegt, zeigt die Entwickelung der Gesittung, der Künste und Wissenschaften, wie sie aus der veränderten Lebensweise der Menschen hervorging. Die daktylische Anfangs- und Schlußstrophe sind lyrischen, die trochäischen Strophen und die mittlere daktylische sind epischen Charakters, und so ist das Ganze einigermaßen der Ballade verwandt, in der sich auch Lyrisches mit Epischem, jedoch inniger verbindet. Die Einrahmung des Ganzen durch refrainartige Chorstrophen erinnert an das antike Drama. Wir denken uns nämlich wohl am füglichsten die fast gleichlautende Anfangs- und Schlußstrophe vom gesammten festfeiernden Volke, die übrigen dagegen von einem Einzelnen, etwa dem Hierophanten vorgetragen, der in Str. 14 den Uebergang zu dem vorwiegenden zweiten Haupttheil mit gesteigertem Enthusiasmus durch das lebendigere daktylische Maß ankündigt.

In seiner ganzen Anlage hat unser Gedicht Aehnlichkeit mit dem Triumph der Liebe, der in dem ersten, einleitenden Theile die Geburt der Liebesgöttin, in dem zweiten die Wirkung derselben auf den Himmel und die Erde schildert. Hier wie dort ruht der Hauptnachdruck auf dem zweiten Theil, zu dem der erste eigentlich nur die Einleitung bildet; hier wie dort verbinden sich lyrische und epische Elemente, nur daß im Jugend-

gedichte die refrainartigen Chorstrophen das Ganze zugleich durchschlingen, hier dagegen bloß einfassen.

Zum Einzelnen übergehend, bemerken wir zunächst, daß unser Hymnus im Musenalmanach für 1799 unter der Ueberschrift „Bürgerlied" erschien. Die Umänderung in die jetzige ist auffallend, da die ältere in weit näherm Bezuge zum Inhalt stand. Das Gedicht ist ja nicht sowohl eine Darstellung des eleusischen Festes, als vielmehr ein religiöser Preisgesang, der, für Bürger und von Bürgern gesungen, die Entstehung des bürgerlichen Vereins feiert. Hoffmeister's Vermuthung, der Dichter habe durch den ältern Titel seinen Hymnus, der die wahre Freiheit aus der durch den gesellschaftlichen Verein begründeten Sittlichkeit ableitet (Str. 26), den wilden französischen Freiheitsliedern entgegensetzen wollen, gewinnt eben durch die spätere Aenderung des Titels einige Wahrscheinlichkeit, indem sich diese dann aus seiner mit den Jahren wachsenden Neigung, die temporellen Bezüge aus seinen Gedichten zu tilgen, erklären würde. Es wäre aber auch möglich, daß ihn eine Aeußerung Körner's zu der Umänderung bestimmte. Dieser schrieb ihm am 13. Oktober 1798, das Bürgerlied sei ihm und einem kleinen Publikum gewiß äußerst schätzbar, aber nicht von allgemeiner Wirkung, weil ihm das fremde Kostüm die Popularität benehme. Aehnlich urtheilte er in seiner Kritik des Musenalmanachs: „Für ein poetisches Volk würde dies ein Volkslied sein, für unser jetziges Publikum hat es bloß eine gewisse Form der Popularität. Der Stoff ist nur für den Denker, obschon versinnlicht, aber nur für eine sehr gebildete Phantasie, die in der griechischen Welt — so wie sie durch moderne Cultur bereichert und verschönert wurde — zu leben gewohnt ist." Vielleicht hat nun Schiller, dieser Bemerkung beipflichtend, später die Ueberschrift aus dem Grunde geändert, damit nicht schon durch den Titel der Anspruch auf ein populäreres Kostüm hervorgerufen würde.

Str. 1. „Cyanen“ (V. 2), die blauen Kornblumen. Ceres selbst wurde gewöhnlich mit Aehren und Papavern (cereale papaver, Virg. Georg. I, 212) dargestellt. Die „Königin“ (V. 4), Ceres, wurde von den Künstlern als eine hohe Herrschergestalt, der Götterkönigin Juno ähnlich abgebildet. Nach dem Ausdruck „ziehet ein“ (V. 4) zu urtheilen, dachte sich Schiller den Einzug bildlich dargestellt; die Alten erwähnen aber meines Wissens nur, daß die Statue ihres Sohnes in festlichem Zuge nach Eleusis und zurück getragen wurde. Die Wirkungen, die in V. 4—8 der Ceres als Ackerbaustifterin zugeschrieben werden, leitet der Dichter im Lied von der Glocke von der gesellschaftlichen „Ordnung“ ab („Die herein von den Gefilden Rief den ungesell'gen Wilden“), — wohl minder passend, da ja die Ordnung im weitern Sinne ein Collektivbegriff jener Wirkungen ist.

Str. 2. Schiller läßt die Gesittungsstufe des Troglodyten- und Jägerlebens gleichzeitig mit der höhern des Hirtenlebens bestehen. An beide zugleich schließt sich nach seiner Darstellung der Ackerbau an; Ceres nimmt (Str. 10) den Speer aus des Jägers Hand, um damit den Acker zu furchen. Mit der Schilderung des rohen Naturmenschen in dieser Strophe vgl. die Charakteristik desselben in der Abhandlung über die nothwendigen Gränzen beim Gebrauch schöner Formen, und im 24. Briefe über die ästhetische Erziehung. „Troglodyten“ (V. 2), nach Herodot (IV, 183) der Name eines äthiopischen in Höhlen wohnenden Volkes, dann überhaupt, wie hier, der Name für Höhlenbewohner. Die beiden Schlußverse deuten leise auf die bekannte Sage, daß Jeder, der an die taurische Küste verschlagen wurde, der taurischen Artemis zum Opfer fiel. Mit ähnlicher Anspielung sagt Schiller im letzten Briefe über die ästhetische Erziehung von dem zur Gesittung erhobenen Lande: „Ein gastlicher Herd raucht nun dem Fremdling an der gefürchteten Küste, wo ihn sonst nur der Mord empfing.“

Str. 3. Hinsichtlich der zwei ersten Verse verweise ich auf die Erläuterungen zur Klage der Ceres. Das weiter Folgende besagt: Die Göttin findet weder Ackerbau, noch feste Wohnungen, noch religiösen Cultus. „Heiter" (V. 7) nennt Schiller des Tempels Säule mit Beziehung auf den Charakter der griechischen Architektur, worin Heiterkeit einen Hauptzug bildet. Vgl. unten Str. 23, V. 7 „Und der Tempel heitre Wände" und in den Göttern Griechenlands Str. 7, V. 1: „Eure Tempel lachten gleich Palästen."

Str. 4. Ceres verlangt unblutige Opfer für die Götter, „Frucht der süßen Aehren" (vgl. unten Str. 9, V. 5—8 „reine Opfer, Früchte, die der Herbst bescheert, des Feldes fromme Gaben"), und findet statt ihrer sogar Menschenopfer, die auch bei den Griechen in der frühern Zeit nicht selten waren. „Nur" (V. 3) hat keine glückliche Stellung.

Str. 5. Die in V. 2 ff. ausgesprochene Idee, daß der Mensch nach Gottes Ebenbild gestaltet worden, ist nicht etwa bloß biblisch; so sagt z. B. Ovid (Metam. I.) von Prometheus, daß er die Menschen

Nach dem Bilde geformt der Alles beherrschenden Götter.

Schiller stellt hier den Zustand, worin Ceres den Menschen fand, als eine Verwilderung, als die Entartung eines glücklichen Urzustandes, als einen „Fall" (Str. 4, V. 8) dar. Derselben Vorstellungsweise begegnen wir im Genius, den vier Weltaltern und im Spaziergang, wo vom Gesetze gesagt wird, daß es die Menschheit erhalte, „Seit aus der ehernen Welt die Liebe verschwand." Am ausführlichsten ist diese Auffassung in der Abhandlung über das erste Menschengeschlecht nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde entwickelt. In spätern philosophischen Schriften ging er jedoch in der Entwickelung des culturhistorischen Ganges der Menschheit von einem rohen

Naturzustande aus. — Aehnlicher Formen, wie „schöngestalte“ (V. 4) bediente sich Schiller auch in der Prosa, z. B.: „Die ungestalte Geste wird zur harmonischen Geberdensprache“ (letzter Brief über die ästhet. Erziehung). „Götterschooß“ (V. 6) kann nach der Mythologie die Erde im eigentlichen Sinne genannt werden; sie gebar den Uranos und den Pontos, und erzeugte mit jenem ein ganzes Göttergeschlecht, die Titanen und Titaniden. Doch steht das Wort hier wohl nur für „göttlichen, herrlichen Schooß,“ wie gleich nachher „Königssitz“ für einen königlichen, eines Königs würdigen Sitz.

Str. 6. Zu dieser Strophe, wie überhaupt zu unserm Gedichte, findet sich eine Parallelstelle in Herder's entfesseltem Prometheus, die so viele ähnliche Züge enthält, daß sich sogleich der Gedanke an einen Reminiscenz-Zusammenhang mit dem vorliegenden Gedichte und zugleich mit der Klage der Ceres aufdrängt. Ceres-Demeter spricht dort:

Seit meine Tochter mir vom Untergott
Entrissen ward, und keiner der Himmlischen
Auf meine Klagen achtete, den Schmerz
Der Mutter Niemand fühlte, da verließ
Ich traurig den Olymp und wandte mich
Zu deinen Menschen, hülfreich dir, Prometheus,
Zu deinem großen Werk. Ich lehrte sie
Die edeln Saaten säen und erziehn;
Entwöhnend sie von Blut und Streifereien,
Gewährt' ich ihnen Eigenthum und Recht.
Ich lehrte sie auf jede Jahreszeit,
Auf jede Hora merken, bildete
Des Weltalls Ordnung ihnen thätig ein.
Dann baut' ich ihnen väterliche Hütten
Und labete (so tröstet sich, beraubt
Der eignen süßen Tochter, eine Mutter
An fremden Kindern) — also labt' ich mich

An ihren Mutterfreuden, sah in jeder
Jetzt neu begrabnen, jetzt aufgrünenden
Fröhlichen Saat Proserpina, mein Kind —
Auch süß ist's, für die Menschen sorgen, wirken,
Mit ihnen leiden, hoffen und sich freun.

Str. 7. Wie der Dichter im Spaziergange Ceres vor allen Göttern mit des Pfluges Geschenk vom Himmel herabsteigen läßt, so theilt er ihr hier die erste Gründung eines ewigen Bundes des Menschen mit der Erde zu, „Seinem mütterlichen Grund." So heißt die Erde mit Recht schon aus mythischem Gesichtspunkte, da Prometheus Menschen aus Lehm bildete, und nach der Sage von Deukalion Menschen aus Steinen entstanden. Aber auch in physiologischem Sinne ist die Bezeichnung wahr; denn des Menschen ganze Natur ist durch den Boden, dem er angehört, bedingt. In V. 5 ff. (vgl. V. 11 ff. der zu Str. 6 angeführten Herder'schen Verse) heißt es, der Mensch soll beim Landbau den gesetzlichen Jahreszeitenwechsel berücksichtigen; vgl. Virgil, Landbau I, 355:

Dessen besorgt, späh' oben der Monate Gang und der Sterne.

Der Relativsatz („Welche ... schreiten in melodischem Gesang") zu den „Monden" in V. 6 läßt an die Planeten denken, da diese nach der Annahme der Alten durch ihren Lauf einen harmonischen Zusammenklang hervorbrachten; doch ist nicht zu läugnen, daß die Beobachtung des Planetenlaufs in minder naher Beziehung zum Ackerbau steht, als die des Mondlaufs. — Wie überhaupt die Schönheit und Kraft des Schiller'schen Styls zum großen Theil auf den trefflich gewählten Adjectiven und Adverbien beruht, so erweisen sich diese auch hier sehr wirksam, z. B. „gläubig" (V. 3) im Sinne von vertrauensvoll, „fromm" (V. 3) für treu, des Menschen Vertrauen nicht täuschend. „Still" (V. 7) ist, wie das Folgende zeigt, nicht

für lautlos, sondern für störungslos, fest, ruhig" zu nehmen. Für „melodischem" (V. 8) wäre harmonischem (Harmonie der Sphären) richtiger.

Str. 8 und 9. Der „Nebel" (V. 1), in den die Götter sich und ihre Lieblinge zu verhüllen pflegen, um sie einstweilen den Blicken der Menschen zu entziehen, hatte sogar die Zauberkraft, auch gegen Berührung zu schützen (vergleiche Virgil's Aen. I, 414). Durch das Hervortreten der Gestalt aus der Verhüllung (Jean Paul nennt dieses Kunstmittel Aufhebung) wird ein außerordentlich lebhaftes Bild vor unser inneres Auge gerufen. Eben deßhalb tritt auch bei folgender, der unsrigen ähnlichen Stelle (Aen. I, 586 ff.) das Bild des Aeneas in so kräftigen Farben vor unsere Seele:

> Kaum dies hatt' er gesagt, als schnell des umwallenden Nebels
> Hülle zerreißt und gelöst in offenen Aether sich läutert.
> Siehe, da stand Aeneas und strahlt' in der Helle des Tages,
> Hehr an Schulter und Haupt, wie ein Gott u. s. w.

Bei der zweiten Hälfte der Str. 8 könnte man bloß an Thieropfer denken wollen; allein der Umstand, daß diese auch in den gebildetsten Zeiten Griechenlands üblich blieben und nicht für barbarisch galten, das Entsetzen, womit die Göttin sich von den Opfergaben abwendet, und die Ausdrücke „Siegesmahl" (V. 5) und „Tigermahl" (Str. 9, V. 3) lassen keinen Zweifel, daß hier Menschenopfer gemeint sind.

Str. 10. „Die Wucht" (V. 1) deutet im Vorbeigehn auf die gewaltige Körperkraft des Menschen auf dieser Culturstufe. Warum furcht die Göttin „den leichten Sand" (V. 4) und nicht vielmehr einen ergiebigern Grund? Etwa damit das baldige üppige Aufblühen der Saat (Str. 11) um so mehr als ein durch Ceres bewirktes Wunder erscheine, oder, unbildlich ausgedrückt, damit die segensreichen Wirkungen des Ackerbaus, der

auch einem minder fruchtbaren Boden eine lohnende Ernte entlockt, recht anschaulich würden? Was dachte sich der Dichter ferner bei „ihres Kranzes Spitze“ (V. 5)? Meinte er eine Aehrenspitze ihres Kranzes, so durfte der unbestimmte Artikel nicht wegbleiben. In der Kranzform zeichnet sich aber nicht ein Punkt als Spitze aus, und so bleibt wohl nur übrig, den Theil des Kranzes über oder auf der Stirne darunter zu denken. Bei Schiller ist selten ein Adjectiv bloßes epitheton ornans; fast alle geben eine bedeutsame Bestimmung des Hauptwortes an. So glaube ich, daß auch „die zarte Ritze“ (V. 7) die Ritze des durch Bearbeitung mild und zart gewordenen Bodens bezeichnen soll. „Der Trieb des Keimes“ (V. 8) ist die sich zum Schößling entwickelnde Samensubstanz; vgl. die Ausdrücke Wurzeltrieb, Trieb eines jungen Baumes u. s. w.

Str. 11. Ceres drängt durch ein Wunder den Cyklus des Pflanzenlebens, der sonst den Jahreskreis ausfüllt, in wenige Minuten zusammen. Auf solche Art kommt der Poesie, die als eine Kunst des Verdichtens ihrer Natur nach das zeitlich und räumlich Auseinanderliegende zu concentriren strebt, das Wunder oft zu statten. In V. 3 und 4 ist das Wogen und Wallen der Saatfelder durch Alliteration versinnlicht. Daß Ceres die Erde „segnet“ (V. 5), geschieht, sollte man denken, damit sie fruchtbar werde. Aber warum kommt der Segen in der Reihe ihrer Handlungen erst jetzt, wo sich das Getreide schon der Reife nähert („goldner Wald“ V. 4)? Passender, scheint es, wäre der Segen in der Blüthezeit, dem entscheidenden Moment für die Fruchtbarkeit der Pflanzen, gewesen. Daher ist wohl „segnen“ hier im Sinne von freudig („lächelnd“ V. 5) und dankbar rühmen gebraucht, wie man z. B. sagt: das Andenken eines Mannes segnen, einen Tag segnen, der uns zum Glücke gereicht hat.

Str. 12. Boxberger vermuthet mit Grund, daß hier und

in den beiden folgenden Strophen bei dem Gebet der Ceres, dem Blitze des Zeus und dem andächtigen Niederstürzen der Menge unserm Dichter neben dem Homer (vgl. die Bemerkungen zu Str. 13) das Opfer des Elias auf dem Berge Karmel vorgeschwebt habe, 1. Könige 36—39: „Und da die Zeit war Speisopfer zu opfern, trat Elias der Prophet heran und sprach: Herr, Gott Abrahams, Isaaks und Israels, laß heute kund werden, daß du Gott in Israel bist, und ich dein Knecht, und daß ich solches Alles nach deinem Wort gethan habe. Erhöre mich, Herr, erhöre mich, daß dies Volk wisse, daß du, Herr, Gott bist, daß du ihr Herz darnach bekehrest. Da fiel das Feuer des Herrn herab und fraß Brandopfer, Holz, Steine und Erde, und leckte das Wasser auf in der Grube. Da das alles Volk sah, fiel es auf sein Angesicht, und sie sprachen: Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott!" — Ceres, Tochter des Kronos und der Rhea, nennt ihren Bruder „Vater Zeus" (V. 1) als den väterlichen Regenten der Welt, wie ihn auch Homer „Vater der Götter und Menschen" zu nennen pflegt. Die in der Reimlehre aufgestellte Regel, man solle nicht (wie hier V. 1) das Adjectiv von seinem Hauptworte durch den Gleichklang trennen, hat unser Dichter häufig nicht befolgt, z. B. unten in Str. 13, V. 7, im Siegesfest Str. 12, V. 1, in Hero und Leander Str. 1, V. 1; Str. 11, V. 1; Str. 22, V. 4; im Lied „An den Erbprinzen von Weimar, Str. 5, V. 1. Mir scheint die Abweichung von der Regel in dem Falle, daß das Adjectiv (wie in mehrern der angeführten Beispiele) einen sehr bedeutsamen Begriff ausdrückt, eher eine Schönheit, als ein Fehler zu sein. Schiller läßt bei vorgesetzten Genitiven nicht bloß, wenn sie (wie hier V. 2 „Aether") auf der Gränze von Eigen- und Gemeinnamen stehen, sondern manchmal selbst dann, wenn sie entschieden Gattungsnamen sind, dem Genius unserer Sprache zuwider den Artikel weg; z. B. in Des Mädchens Klage,

„an Ufers Grün," in der **Bürgschaft**: „an Ufers Rand," im **Lied von der Glocke**: „mit Feuers Hülfe (V. 30), „in Schlafes Arm" (V. 52). Vgl. unten Str. 23, V. 8.

Str. 13. Blitze und Donner bei heiterm Himmel wurden von den Alten zu den bedeutungsvollen Himmelserscheinungen (διοσημεῖα) gezählt, vgl. z. B. Il. II, 353; XIII, 242 ff. und Odyssee XX, 102, wo (von Odysseus, der zu Vater Zeus um ein vorbedeutendes Zeichen fleht,) gesagt wird:

> Also fleht' er empor, ihn hörte der Ordner der Welt Zeus.
> Plötzlich erscholl sein Donner vom glänzendreinen Olympos.

Den ihm geweihten Vogel, den „**Aar**" (V. 8) sendet Zeus, damit das Volk das Zeichen gar nicht verkenne (vgl. Il. XXIV, 292 ff. 315 ff.).

Str. 14. Diese Strophe bildet den Uebergang zum zweiten Haupttheil des Gedichtes. Nach der Einführung des Ackerbaus entwickeln sich menschlichere Empfindungen; das augenblickliche Bedürfniß, die Abwehr wilder Thiere und feindseliger Menschen nimmt nicht mehr alle Gedanken in Anspruch; der Mensch beginnt freier um sich zu blicken und wird für Bildung, für die Lehren bevorzugter Geister empfänglich.

Str. 15. Das große Gemälde des hier beginnenden zweiten Theiles ist im **Spaziergang** in ein gedrängtes Bild (V. 79—86) zusammengezogen; aber ganz ähnliche Gedanken bilden den einfassenden Rahmen beider Darstellungen. Dem Anfang unserer Strophe entsprechend, heißt es dort:

> Nieder steigen vom Himmel die seligen Götter . . .

und der Schlußvers der bezeichneten Stelle des Spazierganges („In das gastliche Thor zieht sie als Bürgerin ein") entspricht der Str. 25 unsers Gedichtes. Das Erste, wozu der Ackerbau führt und worauf die gesellschaftliche Ordnung beruht, ist das **Eigenthumsrecht**. Daher läßt der Dichter die Göttin des

Rechts **Themis** den Götterchor anführen. Bei Homer ist sie Botin und Heroldin des Zeus und erscheint bei den Gastmählern der Götter als Wächterin über Brauch und Sitte. Orpheus (Hymne 78) singt von ihr, sie habe zuerst dem delphischen Orakel vorgestanden, den Apollo in Recht und Gerechtigkeit und die Sterblichen in der Götterverehrung unterwiesen. „**Des Styx verborgne Mächte**" (V. 7) sind die Gottheiten der Unterwelt, Hades, Persephone, die Erinyen, auch die im Tartarus gefesselten Titanen, bei denen Here (Il. XIV, 288) schwört. Gewöhnlich schwuren die Homerischen Götter beim Styx selbst; und dies war ihr furchtbarster Eid (Il. XV, 37).

Str. 16. „**Der Gott der Esse,**" oder, wie er in Herder's **Prometheus** heißt, „der Gott der Wunderwerke, nützlicher Erfindung Meister" ist **Vulkan**, griech. Hephaistos, des **Zeus** und der Hera Sohn, bei Homer als κλυτοτέχνης, kunstberühmt gepriesen. Nach Il. XVIII, 482

Bildet er viel Kunstreiches mit kundigem Geist der **Erfindung**.

Der Ausdruck „**hochgelehrt**" (V. 4) mit etwas komischem Beigeschmack ist nicht zu billigen. Der „**Pflug**" (V. 8) deutet an, daß zunächst die Bedürfnisse des Ackerbaus der Schmiedekunst ihr Entstehen gaben.

Str. 17. „**Minerva**", griech. Pallas Athene, erscheint bei Homer als Städtezerstörerin und Städteschirmerin, nicht als Städte- und Staatenstifterin (vgl. die Bemerk. zum **Siegesfest** Str. 3, V. 3); allein an die ihr zugetheilten Bestimmungen knüpft die letztere sich leicht an. Sie beschützt, wie sie selbst eine tapfere Kriegerin ist, auch alle wackern Krieger und Vaterlandsvertheidiger. Daß sie als friedliche Göttin auch Lehrerin und Vorsteherin weiblicher Künste, dann überhaupt Göttin der Wissenschaften und Künste ist, hat Schiller hier unberücksichtigt gelassen. Der „**gewicht'ge Speer**" (V. 2) ist ein Attribut

der Minerva, das auch in den Darstellungen der Alten besonders hervortritt, z. B. Il. V, 745:

Jetzt in den flammenden Wagen erhub sie sich, nahm dann die Lanze,
Groß und schwer und gediegen, womit sie die Schaaren der Helden
Bändiget, welchen sie zürnt, die Tochter des schrecklichen Vaters.

Str. 18. Wenn hier keine Wiederholung des Grundgedankens der Str. 15, wo Themis als Anordnerin fester Eigenthumsgränzen auftritt, angenommen werden soll: so muß man die vorliegende Strophe auf das Eigenthum, das Gebiet einer Stadt oder eines Staates, als einer höhern Stufe der gesellschaftlichen Verbindung, beziehen, während Str. 15 auf das Besitzthum des Einzelnen oder der Familie geht. Das Umfassende der Staatsgränzen ist durch „des Feldes weiten Plan" (V. 2) angedeutet; auch die vier letzten Verse, worin der Hügel, der Strom zum Gränzbezirk gehörig erscheinen, zeigen, daß hier von den Gränzen eines Stadt- oder Staatsgebietes die Rede ist. „Der Gränzgott," Terminus, ist ein altitalischer Feldgott; von ihm sagt Ovid (Fast. II, 661 f.):

Er begränzet die Völker, die Städt' und gewaltigen Reiche;
Streitig wird ohne ihn jeglicher Ackerbesitz.

Str. 19. „Oreaden" (V. 1), Bergnymphen, ist specialisirende Apposition zu „Nymphen". „Artemis (V. 2), der Leto Tochter, Göttin der Jagd, durchschweifte mit zahlreichem Gefolge jungfräulicher Nymphen (mit tausend Oreaden, nach Virg. Aen. I, 498 ff.) die Waldgebirge; vgl. Odyssee VI, 102 ff.:

So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Ueber Taygetos Höhn und des waldigen Erymanthos,
Und sich ergetzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen, —
Sie nun zugleich und Nymphen, des Aegiserschütterers Töchter,
Ländliche, hüpfen in Reihn, und herzlich freuet sich Leto,
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz.

Warum theilt der Dichter ihr und den Nymphen das Geschäft des Holzfällens für den Bau der Stadtmauer zu? Der Grund, daß diese Göttinnen die waldigen Berghöhen lieben, scheint nicht ganz zureichend.

Str. 20. Die Stromgötter, deren hier einer das gefällte Holz „zur Stelle" (d. h. zum Ort, wo die „festen Mauern" gegründet werden sollen) auf seinen Wogen wälzt, stellte man gewöhnlich mit Schilfkränzen (V. 2) um ihre grüngelockten Häupter dar. Ist die gebietende Göttin in V. 4 die zuletzt genannte Artemis, oder die „dem Götterheer gebietende" (Str. 17, V. 4) Minerva? Ohne Zweifel die letztere; denn feste Mauern will sie gründen," und Alles, was bis Str. 24 geschieht, dient diesem Zwecke. Minerva ist also hier durchweg als Anordnerin und Obwalterin der Göttergeschäfte zu denken. Die „leichtgeschürzten Stunden," die Horen, die personificirten Jahres- und Tageszeiten, treten schon bei Homer (Il. V, 749; VIII, 433) als gewandte Dienerinnen des Zeus, bei Ovid (Metam. II, 118) als Dienerinnen des Sonnengottes auf. Daß Schiller hier „Stunden" für Horen wählt, daran ist nichts zu tadeln, wenn gleich ὥρα erst später diese Bedeutung erlangt haben mag.

Str. 21. Wie die vorige Strophe das Herbeischaffen des Bauholzes, so stellt diese das der Bausteine dar; es sind gewaltige cyklopische Mauern aus Felsblöcken, die hier zu einem starken Wall (V. 8) aufgethürmt werden. V. 2—5 stellen die durch das Meer bewirkten Erd- und Gebirgs-Revolutionen in mythischem Gewande dar. Die großen Granitblöcke beispielsweise, die, im germanischen Tieflande zerstreut, als Bruchstücke des skandinavischen Gebirges erkannt worden sind, wären hiernach vom Meere losgerissen und fortgeschleudert, sind aber wohl in der That, in riesige Eismassen eingefroren, vom Meere dort abgelagert und zurückgelassen worden. Der „Meergott" (V. 1), Neptun oder Poseidon, wird bekanntlich mit einem Dreizack

(tridens, τρίαινα) dargestellt; wenn er den Trident in die Erde stößt, erfolgt ein Erdbeben. Er wird gewöhnlich als kraftvoll und stürmisch gedacht, wie das Element, welches er beherrscht. In der Schilderung seines Handelns übersehe man nicht die Lautmalerei. Die harten Consonanten in „Trident, granitnen, Erdgerippe" wirken versinnlichend. „Hermes" (V. 7) oder Merkur, Sohn des Zeus und der Maja, Götterbote, Seelengeleiter, Schutzgott der Diebe, Erfinder und Vorsteher der Palästra, Handelsgott, ist wohl als der gewandteste und behendeste der Götter dem Neptun zugesellt; vgl. Il. XXI, 442 ff., wo beide Götter als Erbauer der Mauern Troja's erwähnt sind. Die Zusammenstellung Beider legt den Gedanken nahe, daß der Dichter habe andeuten wollen, wie Seeschifffahrt (Poseidon) und Handel (Hermes) vereint zur Befestigung der neugegründeten Stadt beitragen; allein dann hätte er die Götter mehr dieser Idee gemäß handeln lassen müssen. Durch ihre Handlungsweise, nicht bloß durch ihre Namen mußte auf Schifffahrt und Handel symbolisch hingedeutet werden.

Str. 22. Man hat neuerdings diese Strophe ganz unrichtig auf den Bau der Thore bezogen; es ist auch hier an den Bau der Mauern und der Gebäude der Stadt überhaupt zu denken; denn in den folgenden Strophen glänzen auch schon die Tempel „in Festes Pracht." Apoll und die Musen beleben und regeln durch Lyraspiel und Gesang die Thätigkeit der Bauleute.*) In V. 1—4 führt der Dichter die drei Hauptelemente der Musik einzeln auf: „Harmonie", den wohlgefälligen Zusammenklang verschiedener Töne, das „holde Maß der Zeiten," den Rhythmus, das schöne Verhältniß

---

*) Vorberger vergleicht Göthe's Achilleis, V, 72 f:

Diesen Saal erbaut' ich, dem Willen des Vaters gehorsam,
Nach dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges.

der Töne hinsichtlich ihrer Dauer, und die „Melodie", die wohlgefällige Folge von Tönen. „Die Kamönen" begleiten auch bei Homer das Lyraspiel Apollons mit ihrem Gesange (Il. I, 602 ff.). Was in V. 7 f. als Wirkung ihres Liedes dargestellt wird, erzählt die Sage von Amphion, nach dessen Tönen sich die Steine zur Mauer Thebens von selbst zusammenfügten; vgl. Horaz (Ars poet. 394):

> Auch Amphion, so heißt es, der Thebens Veste gegründet,
> Lenkte durch Lyragetön und sanft einschmeichelnde Bitte
> Felsen, wohin ihm gefiel . . . .

Der vorletzte Vers zeichnet sich durch Lautmalerei aus („Leise, Liedes Klange").

Str. 23. „Cybele", oder Cybebe, die große Mutter, welche hier die Thore der fertigen Stadt einsetzt, erscheint in der Mythologie als Symbol der Fruchtbarkeit der Erde, oder — nach der Auffassung der orphischen Mystiker — der unbegreiflichen, Alles schaffenden und erhaltenden Natur (Lukrez II, 599). Ein gewöhnliches Attribut derselben ist die Mauerkrone (turrita, turrigera mater), auf die Städteerbauung hindeutend, die der regelmäßigen Benutzung der Erde durch Ackerbau bald folgte. Dieses Attribut hat den Dichter wohl auf den Gedanken gebracht, ihr die angegebene Rolle zuzutheilen.

Str. 24. Daß sich die Veredlung der Ehe an die Einführung des Ackerbaus angeschlossen habe, deuten die Alten vielfach an. So citirt Servius zum Ausdruck Legifera Ceres in Virgil's Aen. (IV, 58) folgende Verse des Calvus:

> Heilige Satzungen stellte sie auf und einte geliebte
> Körper durch Eheverband und erbaute geräumige Städte.

Die „Götterkönigin" (V. 2) ist Here oder Juno (πότνια, omnipotens). Sie wurde bei Griechen und Römern auch als

Stifterin der Ehen und Schutzgöttin der Gebärenden verehrt. „Venus" (mit dem holden Knaben Eros oder Amor) ist wohl nicht bloß als Göttin der Liebe, sondern auch der Ehen und Hochzeiten (θαλάμων ἄνασσα) genannt. Oder steht nicht vielmehr Venus hier als Repräsentantin einer edlern, den Ehebund verschönernden Liebe? Der Dichter schildert diese Veredlung der Liebe im letzten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: „Eine schönere Nothwendigkeit kettet jetzt die Geschlechter zusammen, der Herzen Antheil hilft das Bündniß bewahren, das die Begierde nur launisch und wandelbar knüpft u. s. w." V. 7 f. deutet sinnbildlich den Gedanken an, daß mit der Einführung religiös und staatlich geheiligter Ehen das Gesellschaftsleben sich in allen Zweigen veredelt. Große Aehnlichkeit mit den zuletzt besprochenen Strophen hat der Schluß des entfesselten Prometheus von Herder, den wir zu näherer Vergleichung empfehlen.

Str. 25. Die Einführung der neuen Bürger in die fertige Stadt bezeichnet symbolisch den Abschluß der staatlichen Verbindung. Minerva's Bau ist vollendet, und nun tritt Ceres, die bisher im zweiten Hauptheile vielleicht zu sehr im Hintergrund geblieben, wieder hervor, und wie sie am Ende des ersten Theils zu Zeus gebetet und ihm geopfert, so erscheint sie auch hier zum Schlusse als Priesterin, aber in der Function einer Lehrerin des Volks und spricht in der nächsten Strophe die Grundlehre aller wahren Gesittung aus. Das Falten der Hände, während sie zum Volke spricht, däucht mir nicht passend, da sie im Folgenden nicht betend, sondern lehrend und dabei „segnend" (V. 7) erscheint; der Gestus des Segnenden ist Ausbreitung des Arms und der Hand.

Str. 26 und 27. Die Str. 26 ist eine Abschiedslehre, gleichsam ein Vermächtniß, welches Ceres mit ihrem Segen der Menschheit zurückläßt, und das der Dichter seinen Zeitgenossen,

die es nur allzusehr vergaßen, wieder lebhaft vor die Seele führen wollte. Der Ruf nach Freiheit erscholl damals vielfach; aber was wahre Freiheit sei, war Wenigen klar. Die Freiheit, die für den Menschen geziemt (so belehrt uns der Dichter auch in seinen philosophischen Schriften), ist weder die der Thiere, noch die der Götter. Bei dem Thiere („der Wüste" setzt der Dichter hinzu, weil das durch Zähmung entartete Thier die Abhängigkeit oft liebt), bei dem Thiere, das nur Natur-, keinen Vernunftgesetzen gehorcht, kann nicht von eigentlicher (sittlicher) Freiheit die Rede sein; Ungebundenheit ist es, die es liebt. Die Freiheit der Götter besteht (nach Schiller's Auffassungsart) darin, daß in ihnen kein Conflict der Vernunft und der Sinnlichkeit stattfindet; vgl. das Ideal und das Leben:

> Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
> Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
> Auf der Stirn des hohen Uraniden
> Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Indeß geht diese Freiheit der Götter eben aus dem Naturgesetz, aus ihrer göttlichen Natur, hervor, die sie so zu handeln nöthigt, wie sie handeln. „Die Griechen," heißt es in den Briefen über die ästhetische Erziehung, „gaben die Götter von den Fesseln jedes Zwecks, jeder Pflicht, jeder Sorge frei; sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höhern Begriffe von Nothwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte; und aus der Einheit jener beiden Nothwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit hervor." Die Freiheit, wornach der Mensch streben soll, besteht in der möglichst vollständigen Ausgleichung jener beiden, in ihm entzweiten Nothwendigkeiten. Während nun weder das Thier, welches durch seinen Instinkt, noch der Gott, welcher durch seine harmonische Natur sicher geleitet wird, eines staatlichen Verbandes

bedarf, kann der Mensch einer Institution nicht entbehren, die als Repräsentantin der reinen und idealischen Menschennatur den Streit der Sinnlichkeit und der Vernunft im Individuum bewacht.*) Bei der Unterwerfung aber des Individuums unter den Staat büßt dasselbe nicht, wie es scheinen könnte, seine Freiheit ein; im Gegentheil wird es dadurch in der Erstrebung wahrer Freiheit gefördert; denn der Staat ist bloß „Ausleger seines schönen Instinkts, deutlichere Formel seiner innern Gesetzgebung." Zugleich aber entspringt aus der Vereinigung vieler Einzelnen zu einem Staat eine Gesammtkraft, die das, was die isolirten Menschen zu leisten vermögen, unendlich übersteigt. So wird der Mensch durch seinen Anschluß an einen Staatsverband und durch die daraus erwachsende Cultur zugleich „frei und mächtig" (V. 8). — Die Schlußstrophe bedarf keiner Erläuterung.

Der Musenalmanach für 1799 bietet folgende Varianten:

Str. 7, V. 3. Glaubig (statt gläubig) mit der frommen Erde,
Str. 11. V, 8. Und so spricht der Göttin Mund:
Str. 23, V. 8. Glänzen schon in Festes Pracht (statt Festespracht).
Str. 24, V. 8. Reiche, den Vermählten dar.

---

55. Der Ring des Polykrates..

1797.

Diese Ballade gehört ihrer Entstehungszeit nach dem Juni 1797 an. Ein Brief Schiller's an Göthe vom 23. Juni

---

*) Vorberger vermuthet, daß Schiller den Grundgedanken der Strophe aus der Politik des Aristoteles (Cap. I.) entlehnt habe, worin erörtert wird, daß der Mensch ein staatliches Wesen sei, und wer das Bedürfniß eines staatlichen Verbandes nicht fühle, ein Thier oder ein Gott sein müsse.

schließt: „Montag denke ich Ihnen eine neue Ballade zu senden; es ist jetzt eine ergiebige Zeit zur Darstellung von Ideen." Nach des Dichters Notizenbuch wurde sie am nächsten Tage fertig. Am 26. Juni sandte er sie an Göthe mit der Notiz: „Es ist ein Gegenstück zu Ihren Kranichen" (den Kranichen des Ibykus, die Göthe damals noch selbst auszuführen gedachte). Dieser antwortete: „Der Ring des Polykrates ist sehr gut dargestellt. Der königliche Freund, vor dessen, wie vor des Zuhörers Augen Alles geschieht, und der Schluß, der die Erfüllung in Suspenso läßt, Alles ist sehr gut." Ein minder unbedingtes Lob zollte Körner dem Gedicht. Wohl erkannte er besonders „einen gewissen Rhythmus in den Verhältnissen der kleinern Abschnitte, welcher für die musikalische Wirkung nicht gleichgültig ist," beifällig an; aber er fand in dem Ganzen „etwas Trockenes," und war nicht zufrieden, daß die Einheit hier in einem abstracten Begriff liege. Im erzählenden Gedichte, meinte er, dürfe das Uebersinnliche nicht herrschen, der eigentliche Stoff der Ballade müsse „höhere menschliche Natur in Handlung" sein. Und so behauptete er auch noch später in einer Kritik des Musenalmanachs für 1798, jedes erzählende Gedicht fordere eine menschliche Hauptfigur, und dies sei es, was er im Ring des Polykrates, wie in den Kranichen des Ibykus vermisse. „In beiden," sagt er, „wird dadurch die Wirkung des Ganzen geschwächt. Das Schicksal kann nie der Held eines Gedichtes werden, aber wohl ein Mensch, der mit dem Schicksal kämpft, wie etwa Prometheus." Schiller antwortete darauf (den 27. April 1797): „Deine Kritik des Almanachs hat Göthe viel Vergnügen gemacht . . . In dem aber, was du über den Ibykus und den Polykrates sagst, und was ich auch für gar nicht ungegründet halte, ist er nicht deiner Meinung, und hat sich beider Gedichte nachdrücklich gegen dich und gegen mich selbst angenommen. Er hält deinen Begriff, aus dem du sie beurtheilst und tadelst, für

zu eng und will diese Gedichte als eine neue, die Poesie erweiternde Gattung angesehen wissen. Die Darstellung von Ideen, so wie sie hier behandelt werden, hält er für kein Dehors der Poesie, und will dergleichen Gedichte mit denjenigen, welche abstracte Gedanken symbolisiren (d. h. mit Schiller's Ideendichtung der Jahre 1795 und 1796), nicht verwechselt wissen. Dem sei, wie ihm wolle, wenn auch die Gattung eine zulässige ist, so ist sie doch nicht der höchsten poetischen Wirkung fähig; und es scheint, daß sie deßwegen etwas außerhalb der Poesie zu Hülfe nehmen müsse, um das Fehlende zu ersetzen."

Man sieht, es handelte sich bei diesen interessanten Controversen um nichts Geringeres, als um die Frage, ob die Gattung der Ballade, welche statt des Charakters und des Schicksals eines Menschen eine bedeutungsvolle Idee, — hier speciell die allverbreitete, aber bei den Griechen eigenthümlich ausgebildete Ueberzeugung von der Unbeständigkeit eines ungewöhnlich großen Glückes — behandelt, eine zulässige, oder eine in der Poesie unberechtigte Gattung sei. Ich glaube, was freilich hier der Ort nicht gestattet auszuführen, daß in diesem Streite das Recht auf Seiten Göthe's und Humboldt's war; denn auch dieser hatte sich der Gattung angenommen, und Körner war darüber mit ihm, wie er berichtet, „in einen Krieg verwickelt worden." Auf Schiller's fernere Balladendichtung scheinen aber diese Debatten nicht ohne Einfluß geblieben zu sein; in seinen weiterhin entstandenen Balladen sehen wir den Helden des Stücks überall stärker hervortreten.

Die Quelle, woraus Schiller den Stoff geschöpft hat, ist Herodot III, 39—44: „Während Kambyses gegen Aegypten zu Felde war, machten auch die Lakedämonier einen Feldzug gegen Samos und Polykrates, des Aeakes Sohn, der sich in Samos durch Aufwiegelung zum Herrscher gemacht. Dieser hatte zuerst den Staat in drei Theile getheilt, und zwei derselben seinen

Rechts Themis den Götterchor anführen. Bei Homer ist sie Botin und Heroldin des Zeus und erscheint bei den Gastmählern der Götter als Wächterin über Brauch und Sitte. Orpheus (Hymne 78) singt von ihr, sie habe zuerst dem delphischen Orakel vorgestanden, den Apollo in Recht und Gerechtigkeit und die Sterblichen in der Götterverehrung unterwiesen. „Des Styx verborgne Mächte“ (V. 7) sind die Gottheiten der Unterwelt, Hades, Persephone, die Erinyen, auch die im Tartarus gefesselten Titanen, bei denen Here (Il. XIV, 288) schwört. Gewöhnlich schwuren die Homerischen Götter beim Styx selbst; und dies war ihr furchtbarster Eid (Il. XV, 37).

Str. 16. „Der Gott der Esse,“ oder, wie er in Herder's Prometheus heißt, „der Gott der Wunderwerke, nützlicher Erfindung Meister“ ist Vulkan, griech. Hephaistos, des Zeus und der Hera Sohn, bei Homer als κλυτοτέχνης, kunstberühmt gepriesen. Nach Il. XVIII, 482

Bildet er viel Kunstreiches mit kundigem Geist der Erfindung.

Der Ausdruck „hochgelehrt“ (V. 4) mit etwas komischem Beigeschmack ist nicht zu billigen. Der „Pflug“ (V. 8) deutet an, daß zunächst die Bedürfnisse des Ackerbaus der Schmiedekunst ihr Entstehen gaben.

Str. 17. „Minerva“, griech. Pallas Athene, erscheint bei Homer als Städtezerstörerin und Städteschirmerin, nicht als Städte- und Staatenstifterin (vgl. die Bemerk. zum Siegesfest Str. 3, V. 3); allein an die ihr zugetheilten Bestimmungen knüpft die letztere sich leicht an. Sie beschützt, wie sie selbst eine tapfere Kriegerin ist, auch alle wackern Krieger und Vaterlandsvertheidiger. Daß sie als friedliche Göttin auch Lehrerin und Vorsteherin weiblicher Künste, dann überhaupt Göttin der Wissenschaften und Künste ist, hat Schiller hier unberücksichtigt gelassen. Der „gewicht'ge Speer“ (V. 2) ist ein Attribut

der Minerva, das auch in den Darstellungen der Alten besonders hervortritt, z. B. Il. V, 745:

Jetzt in den flammenden Wagen erhub sie sich, nahm dann die Lanze,
Groß und schwer und gediegen, womit sie die Schaaren der Helden
Bändiget, welchen sie zürnt, die Tochter des schrecklichen Vaters.

Str. 18. Wenn hier keine Wiederholung des Grundgedankens der Str. 15, wo Themis als Anordnerin fester Eigenthumsgränzen auftritt, angenommen werden soll: so muß man die vorliegende Strophe auf das Eigenthum, das Gebiet einer Stadt oder eines Staates, als einer höhern Stufe der gesellschaftlichen Verbindung, beziehen, während Str. 15 auf das Besitzthum des Einzelnen oder der Familie geht. Das Umfassende der Staatsgränzen ist durch „des Feldes weiten Plan" (V. 2) angedeutet; auch die vier letzten Verse, worin der Hügel, der Strom zum Gränzbezirk gehörig erscheinen, zeigen, daß hier von den Gränzen eines Stadt- oder Staatsgebietes die Rede ist. „Der Gränzgott," Terminus, ist ein altitalischer Feldgott; von ihm sagt Ovid (Fast. II, 661 f.):

Er begränzet die Völker, die Städt' und gewaltigen Reiche;
Streitig wird ohne ihn jeglicher Ackerbesitz.

Str. 19. „Oreaden" (V. 1), Bergnymphen, ist specialisirende Apposition zu „Nymphen". „Artemis (V. 2), der Leto Tochter, Göttin der Jagd, durchschweifte mit zahlreichem Gefolge jungfräulicher Nymphen (mit tausend Oreaden, nach Virg. Aen. I, 498 ff.) die Waldgebirge; vgl. Odyssee VI, 102 ff.:

So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Ueber Taygetos Höhn und des waldigen Erymanthos,
Und sich ergetzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen, —
Sie nun zugleich und Nymphen, des Aegiserschütterers Töchter,
Ländliche, hüpfen in Reihn, und herzlich freuet sich Leto,
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz.

Vorfall, was er gethan und wie es mit ihm ergangen, in einem Briefe und schickte denselben nach Aegypten. Als Amasis den Brief gelesen hatte, erkannte er, es sei unmöglich, daß ein Mensch den andern dem bevorstehenden Schicksal entziehe, und es harre des Polykrates kein gutes Ende, da er in Allem Glück habe, und sogar das, was er weggeworfen, wiederfinde. Da ließ er ihm durch einen Boten die Gastfreundschaft aufsagen. Dies that er aber deßwegen, damit nicht, wenn ein arges und gewaltiges Mißgeschick über Polykrates komme, Solches auch ihm in der Seele weh thue, als um einen Gastfreund." *)

Ueberblicken wir nun, wie Schiller den überlieferten Stoff behandelt hat, um ihn zu poetischer Darstellung geeignet zu machen, so erscheint die jetzt von ihm erlangte Gewandtheit, die er besonders seinen dramatischen Arbeiten verdankte, in glänzendem Lichte. Zunächst galt es den in der Quelle episch zerstreuten Stoff nach Art des Dramas räumlich und zeitlich zu concentriren. Darum wurde Amasis mit Polykrates zusammengebracht, die Zeit der Handlung auf zwei Tage beschränkt, und hiernach das Ganze in zwei Scenen getheilt, deren erstere die

---

*) Bemerkenswerth ist es, daß sich eine der obigen verwandte Sage bei mehreren weit von einander entlegenen Völkern wiederfindet. Eine persische steht in Tausend und Ein Tag (Tag 21): Dem allmächtigen, hochbeglückten Vezier Caverscha fällt dort beim Baden sein Siegelring in's Wasser, sinkt aber nicht unter. Dies hält Caverscha für zu großes Glück und bereitet sich auf seinen Sturz vor, der auch bald erfolgt. Eine niederländische haben Simrock und ich nach Grimm (I, Nr. 289) metrisch dargestellt (s. Aufl. 3 dieses Commentars III, 75 ff.) Eine ganz ähnliche findet sich zu Venedig, so wie in Eisleben wieder, wo es die reiche Frau Bucher ist, welche den verhängnißvollen Ring in die Fluth wirft und ihren Uebermuth später durch Elend und Armuth büßt. In allen diesen Sagen ist die wunderbare Erhaltung des Rings ein Vorbote des nahen Schicksalswechsels. Auch an die Moselbrücke zu Trier knüpft sich eine verwandte Sage (s. mein Archiv für den deutschen Unterricht 1844, Heft I, S. 51 ff.), worin jedoch das Wiederfinden des Rings ein glückverkündendes Zeichen ist. Vgl. noch die norddeutschen Sagen von Kuhn und Schwarz (S. 308 und 505 Anmerk.) und die niederländischen Sagen von Wolf (S. 30, 31, 246.)

weitaus größere Zahl von Strophen (1—13) umfaßt. Die erste Strophe stellt uns zunächst den Schauplatz dar, auf dem dann bis Str. 13 einschließlich sich der größere, aber doch nur einleitende Theil der Handlung abspinnt. In allen diesen Strophen hat man sich die Scene immer auf dem Dache des königlichen Palastes am Meeresstrande zu denken. Von hier überschauen die beiden Herrscher und wir mit ihnen das schöne, gesegnete, gebirgreiche Samos, die Rhede und das Meer; hierhin bringt der Bote den Kopf des gefallenen Feindes; von hier herab sehen sie die Flotte auf der Rhede landen; von hier aus wirft Polykrates den Ring in's Meer. Vielleicht wäre gleich im Anfange des Stücks eine energischere Andeutung des reichen Bildes, welches sich vor dem Herrscherpaar ausbreitete, zu wünschen gewesen. Gegen diesen Gedanken, den ich zuerst in einer frühern Erläuterung unsrer Ballade (Ausgewählte Stücke deutscher Dichter, erläutert u. s. w. Theil II, S. 155) aussprach, hat man eingewendet, daß es dem Dichter nur um Darstellung einer Idee zu thun war. Allein hätte nicht Jenes zur Veranschaulichung des Herrscherglücks des Polykrates, die der Darstellung der Grundidee vorangehen mußte, das Seinige beigetragen? Doch hat es der Dichter nicht an sehr geschickt gehandhabten Kunstmitteln fehlen lassen, um dieses Glück uns allseitig zur Anschauung zu bringen, und zu dem Ende eine Reihe glücklicher Ereignisse erdacht, die in Str. 3—8 dargestellt sind. Sie folgen, nach dramatischer Weise, rasch aufeinander, und stellen nicht, wie Herodot, das Glück des Polykrates als ein fertiges und vollendetes, sondern in ächt poetischer Weise als ein noch werdendes und sich erst vollendendes dar. Noch wacht ein Feindesauge, noch schwebt seine Handelsflotte in Gefahr, noch bedrohen die Kreter sein Land mit Krieg; aber Alles löst sich schnell nacheinander vor unsern Augen in Glück und Segen und Sieg auf. An dieses reiche, bewegungsvolle Gemälde reiht sich dann gerade

in der Mitte des Stückes als eine contrastirende Partie die Darlegung der Grundidee durch Amasis und die Schilderung der Wirkung, die sie auf Polykrates übt (Str. 9—13). Mit Str. 14 wechselt die Scene, unter der wir uns fernerhin einen Saal im königlichen Palast zu denken haben, und nun eilt die Darstellung, wieder nach der Weise des Dramas, mit beschleunigtem Schritt dem Ziel entgegen. Das Motiv, welches nach Herodot den Amasis zum Abbruch seiner Verbindung mit Polykrates bestimmte, konnte Schiller nicht gebrauchen. Er änderte es wohl nicht, wie Schmidt meint, bloß deßhalb, weil es, auf dem Gefühl der Gastfreundschaft beruhend, zu alterthümlich ist, sondern weil es, bei Licht betrachtet, sich etwas sonderbar ausnimmt. Als ob das Abreißen des Freundschaftsbandes für den ächten Freund nicht schmerzlicher wäre, als das Mitleiden mit dem unglücklichen Freunde! Freilich spricht auch das Schiller'sche Motiv nicht sehr für treue Freundschaft auf Seiten des Amasis. Allein unserm Dichter kam es vor Allem darauf an, die Grundidee des Stückes in recht sinnlicher Kraft hervortreten zu lassen. Den ägyptischen König ergreift ein Grausen, nicht allein des nahenden Verderbens wegen, das auch ihn mit dahin reißen kann, sondern auch, wie Hoffmeister bemerkt, weil Polykrates nun offenbar dem Neide der Gottheit verfallen ist. „Es ist überall das schauerliche Gefühl einer geheimnißvollen, nahe und furchtbar drohenden Göttermacht, was in der ganzen Ballade die Seele des Königs bei dem Anblick des Glücks in steigendem Grade mit Erstaunen, Grauen und Entsetzen erfüllt." Wo dieses Gefühl seinen Culminationspunkt erreicht und den Amasis zur Flucht treibt, muß das Stück abbrechen. Wer noch die Darstellung des über Polykrates hereinbrechenden Unheils vermißt, zeigt, daß er den Zweck des Dichters nicht gefaßt hat, dem es, wie er selbst bekennt, um die Darstellung einer I d e e zu thun war. Mit dem Verschwinden des Amasis, als des Hauptträgers und Organs dieser Idee, schließt

das Gedicht; Polykrates ist nur der passive Held desselben. — Nach dieser Gesammtübersicht über das Gedicht können wir uns bei der Erläuterung des Einzelnen um so kürzer fassen.

Str. 1. „Er" (V. 1), Polykrates, ist eben so wenig als Amasis im Stücke genannt; dies entspricht der schwachen Individualisirung beider Charaktere, die nur zur Veranschaulichung der Grundidee dienen. „Samos" (V. 3) ist eine sehr fruchtbare Insel mit hohen Gebirgen. Die Zeit unter Polykrates (540—523 v. Chr.) war die glänzendste Periode der Insel. „Aegyptens König" (V. 5), Amasis, war ebenfalls auf revolutionärem Wege zum Thron gelangt. Herodot sagt von seiner Regierungszeit (II, 177): „Gerade damals, unter König Amasis, soll Aegypten im höchsten Segen gestanden haben, sowohl in dem, was der Fluß dem Lande, als was das Land dem Menschen leistet." Die Situation in unsrer Strophe und des Polykrates Aeußerungen erinnern an die Stelle im Lied von der Glocke (V. 133 ff.):

> Und der Vater mit frohem Blick
> Von des Hauses weitschauendem Giebel
> Ueberzählet sein blühendes Glück u. s. w.

wo auch zum Schluß ein der Grundidee unsers Stückes verwandter Gedanke ausgesprochen ist:

> Doch mit des Geschickes Mächten
> Ist kein sichrer Bund zu flechten.

Auf eine andere ähnliche Situation hat Hoffmeister hingewiesen: Wallenstein ist kurz vor seinem Tode in einer Lage, wie Polykrates, und der alte Gordon vertritt dort, wie hier Amasis, den frommen Volksglauben.

Str. 2. „Einer lebt noch" (V. 4) könnte man nach Herodot auf Polykrates jüngern Bruder Syloson beziehen, wozu

allerdings der Ausdruck „wohlbekanntes Haupt" in Str. 4 gut passen würde. Nöthig ist dies aber um so weniger, als der Dichter nicht eine so specielle Kenntniß der Geschichte beim Leser voraussetzen durfte. Ob die Geschichte einen Nebenbuhler um die Herrschaft erwähnte oder nicht, der Dichter brauchte jedenfalls die glückliche Bezwingung eines solchen oder eines Kämpfers für die Freiheit der Samier, um des Polykrates Herrschaft als eine sich zunächst im Innern fest begründende darzustellen. Wahrscheinlich dachte der Dichter an einen Vorkämpfer für die Republik; darauf deutet der Ausdruck „sie (die vormals deines Gleichen waren) zu rächen" hin. Einen anderweitigen Feind kann er nicht gemeint haben, weil dann das in Str. 7 f. verwandte Motiv mit diesem zu sehr übereinstimmte.

Str. 3. „Milet" (V. 2) war die größte und mächtigste der jonischen Städte, berühmte Handelsstadt, Mutter vieler Colonien. „Von Milet gesendet" ist nicht so aufzufassen, als ob diese Stadt die Absenderin des Boten gewesen. Sie war (auch nach Herodot) eine Feindin des Polykrates; sein Feldherr Polydor lag vor oder in ihr und schickte von dort aus den Boten. „Tyrann" (V. 3) war im Sinne der Griechen Jeder, der in einem freien Staate die Herrschaft an sich gerissen, mochte er nun grausam oder milde regieren. „Munter" (V. 5) d. i. freudeverkündend heißen des Lorbeers Zweige, weil sie Zeichen der Siegesfreude sind.

Str. 4. Götzinger zweifelt, ob mit dem „Feind" (V. 1) ein feindliches Heer oder ein Einzelner gemeint sei. Schon der Ausdruck „sank vom Speere" (wofür ein neuerer Interpret wunderlicher Weise lieber sank vom Pferde gesehen hätte) läßt entschieden nur die Beziehung auf einen Einzelnen zu.

Str. 5. Wenn in der vorigen Strophe beide Könige vor dem bluttriefenden Haupte mit physischem Schrecken zurückbebten, so gesellt sich hier (V. 1) sogleich bei Amasis dazu ein religiöses „Grauen" vor dem Glückszeichen. Der Ausdruck

„Flotte“ (V. 6) läßt zunächst an eine Kriegsflotte denken, und V. 4 der nächsten Strophe könnte bei der Annahme, daß eine solche hier gemeint sei, die in Feindes Land erbeuteten Schätze meinen. Allein bei der Kriegsflotte ist nicht der „Sturm“ (V. 5), sondern die feindliche Flotte die Gefahr, woran man zunächst denkt, und umgekehrt bei der Handelsflotte. Dann führt auch die Betrachtung des Plans, nach dem der Dichter augenscheinlich diese Partie des Gedichtes angelegt hat, auf eine Kauffahrteiflotte. Zuerst stellt er des Polykrates Herrschaft im Innern gegen Nebenbuhler oder Vorkämpfer der Republik befestigt dar (Str. 4); dann zeigt er uns sein Reich im Innern durch Handel blühend (Str. 6); zuletzt wird sein Glück gegen äußere Feinde veranschaulicht (Str. 8). — Die Beziehung eines rückweisenden Fürworts auf ein folgendes Hauptwort (wie hier in V. 5 f.) ist bei Schiller auch in der Prosa nicht selten, und es ist daran nichts zu tadeln, wenn die Satzbildung auf das richtige Verhältniß hinweist, wie z. B. in dem Satze: „An dem Leitbande des Instinkts, woran sie noch jetzt das Thier leitet, mußte die Vorsehung den Menschen in das Leben einführen.“ Wenn aber, wie in der letzten Hälfte unsrer Strophe ein Hauptwort vorhergeht, worauf sich das Fürwort grammatisch beziehen kann, und dazu jenes Hauptwort durch Inversion hervorgehoben ist, so wird die Beziehung des Pronomens auf ein nachfolgendes Substantiv störend und fehlerhaft.

Str. 6. Götzinger findet in V. 1 keinen rechten Sinn; ehe Amasis noch gesprochen, könne ihn doch nicht der Jubel schon unterbrochen haben; ja er hält es für möglich, daß mit dem „er“ Polykrates gemeint sei, und interpretirt demnach: „Ehe er noch hat antworten können.“ Jede Bedenklichkeit fällt weg, sobald man „gesprochen“ (wie das latein. dixi) als gleichbedeutend mit ausgesprochen, beendigt auffaßt. In V. 3—5 darf man es mit der Wahrscheinlichkeit nicht so genau nehmen.

Auf dem freien Standpunkte der Könige konnte ihnen das Herannahen der Flotte nicht entgehen und mußte schon vor der Landung ihre Aufmerksamkeit erregen, es sei denn, daß man sich diese eine geraume Zeit lang durch den Boten und das blutige Haupt absorbirt denkt. In der frohen Heimkehr von Handelsflotten äußert sich auch im Spaziergang das Glück des Staates:

Andere ziehn frohlockend dort ein mit den Gaben der Ferne,
Hoch von dem ragenden Mast wehet der festliche Kranz.

Str. 7. Im Musenalmanach (vgl. unten die Varianten) heißt V. 4: „Der Sparter nie besiegte Schaaren". Herodot erzählt III, 44—56, die Lakedämonier hätten, auf Bitten vertriebener Samier, einen Zug gegen Samos unternommen und die Stadt erfolglos belagert. Hiernach ist es klar, daß die alte Lesart weder für den genauen Geschichtskenner, noch für den Halbkenner recht angemessen war. Für den Erstern mußte, indem er an jenes historische Factum erinnert wurde, die Entstellung desselben störend sein; für den Zweiten, der von dem Zuge nichts weiß, sind die Kreter, als ein berühmtes kriegerisches Seevolk des Alterthums, besser gewählt.

Str. 8. „Entfallen" (V. 1) ist kein ganz angemessener Ausdruck; es entfällt uns ein Wort, das wir unbedachtsam aussprechen. Den Ausruf „Sieg!" (V. 3) hat man unpassend gefunden, da der Sturm, nicht eine glückliche Schlacht die Befreiung „von Feindesnoth" herbeigeführt. Doch nennt sich wohl Einer, der mit Vortheilen aus einem Kriege hervorgeht, Sieger, wenn er gleich diese Vortheile dem Glück verdankt; und der Sturm kann zur Erringung des Sieges mitgewirkt haben. Wie hier in V. 5 f. („befreiet, zerstreuet"), so braucht Schiller vielfach in diesem Stück gedehnte Verbalformen; vgl. Str. 7 („erstaunet, gelaunet"), Str. 13 („beweget, heget"), Str. 15 („zertheilet, geeilet"). Sie lauten minder kräftig, als

die zusammengezogenen, und nehmen sich besonders im Reime, dem compakte, markige Formen ziemen, nicht gut aus.

Str. 9. Hier spricht Amasis die Grundidee des Stückes aus, die Hoffmeister in seiner Schrift Sittlich-religiöse Lebensansicht des Herodotos so trefflich entwickelt hat. Das Gefühl von der Unbeständigkeit eines ganz ungewöhnlichen Glücks lebt in allen Völkern, hatte sich aber bei den Griechen auf eigenthümliche Weise zu einer bestimmten Weltansicht gestaltet. Nach einem Gesetze der ewigen Moira eignet den Sterblichen nur ein mangelhafter Glücksstand; Glück und Unglück sollen in seinem Leben wechseln, keines darf übermäßig anwachsen oder ausschließlich werden. Wer daher in einem unmäßigen, ununterbrochenen Glück lebt, von dem ist vorauszusehen, daß ihn im Auftrage des Schicksals die Gottheit in dem Maße tief stürzen wird, als er früher hoch stand, damit das Gleichgewicht zwischen Glück und Unglück wiederhergestellt werde. Hier kommt nun bei Herodot der auffallende Ausdruck vor, die Gottheit sei neidisch, auffallend nicht deßhalb, daß die Griechen die göttliche Natur des Neides für fähig hielten; schrieben sie ihr doch auch Haß, Zorn, Rachgier zu; sondern weil Herodot (III, 80) sagt, ein Tyrannos solle nicht neidisch sein, da er alle Güter besitze. Wie kann nun die Gottheit neidisch gedacht werden, die über eine noch größere Fülle von Gütern gebietet? Dies erklärt sich daraus, daß die Gottheit durch das Schicksal beschränkt und vielfach von demselben abhängig gedacht wurde. Erscheint nun ein menschliches Leben irgendwo in seinem Glücke vollständig und sich selbst genügend, so kann die Gottheit Neid fühlen über ein Leben, das ein dem göttlichen Leben versagtes vollkommenes Glück in sich trägt.

Str. 10. Herodot sagt (III, 10) von Amasis: „Er starb nach einer vierundvierzigjährigen Herrschaft, worin ihm nie ein sonderliches Mißgeschick begegnet ist“ (vgl. V. 1—3). Die in

V. 4 f. angegebene Thatsache ist vom Dichter zur Hervorhebung der Grundidee erfunden. „Den nahm mir Gott u. s. w." — in so kurzen Sätzen spricht der von der Erinnerung noch schmerzlich ergriffene Vater; tiefe Rührung äußert sich nicht in langen Perioden. Den Schlußvers interpretirt Götzinger so: „Was mir das Glück gegeben, mußte ich ihm wieder erstatten." Ich nehme „Glück" allgemeiner für Geschick, und verstehe den Vers so: das Schicksal verlangt vom Menschen als nothwendigen Tribut, daß er zuweilen Schmerz erleide, daß überhaupt großes Glück durch großes Unglück aufgewogen werde; durch den Verlust meines Sohnes stattete ich ihm diesen schuldigen Tribut ab (vgl. in dem Citat aus Plinius zu Str. 13 die gesperrt gedruckte Stelle).

Str. 11. „Leid" (V. 1) könnte als eine etwas schwache Bezeichnung erscheinen. Der Zusammenhang verlangt hier ein Wort, das einen höhern Grad des Leidens, als „Schmerz" (V. 3), ausdrückt; denn um jenem Leid zu entgehen, soll sich Polykrates ja den Schmerz erbitten. Wahrscheinlich wollte der Dichter „Leid" als länger dauernden Schmerz aufgefaßt wissen. Zu V. 3—6 vgl. oben bei Herodot: „Denn noch von Keinem habe ich gehört, der nicht zuletzt ein ganz und gar schlechtes Ende genommen, wenn er in Allem Glück hatte."

Str. 12. „'s" in V. 1 weist auf den Accusativsatz in V. 3 der vorigen Strophe („Daß sie zum Glück den Schmerz verleihn") zurück; es ist nicht nöthig, dasselbe auf das in V. 3 unsrer Strophe folgende „Unglück" zu beziehen.

Str. 13. Des in dieser Strophe erwähnten Ringes gedenkt Plinius in seiner Naturgeschichte (XXXVII, 2): „Nun erhob sich das Ansehen der Gemmen zu solcher Vorliebe, daß Polykrates von Samos für sein Glück, welches er selbst für zu groß hielt, durch freiwilligen Verlust eines einzigen Edelsteines hinreichende Buße zu zahlen glaubte, und daß er dadurch sich mit dem Neide der Glücksgöttin vollkommen abgefunden zu

haben meinte, wenn er diesen einzigen Kummer empfunden.“ Hiernach war es also wohl ein Ring mit einem geschnittenen Steine, dessen Werth für den kunstliebenden Herrscher um so so größer sein mußte, als die Steinschneidekunst damals noch wenig verbreitet war. Die „Erinnen“ (unrichtig für Erinyen) erscheinen schon in den Homerischen Gesängen vorzüglich als Rächerinnen der an den nächsten Angehörigen verübten Frevel. In diesem Sinne aufgefaßt, sind sie hier gar nicht an der Stelle. Der Dichter hat unmöglich, wie Götzinger annimmt, durch sie an des Polykrates Verbrechen gegen seine Brüder und an die göttliche Gerechtigkeit erinnern wollen; es galt ja, sein Glück als unhaltbar nicht seiner Frevel, sondern des Götterneides wegen darzustellen. Schiller scheint mit Virgil (Aen. XII, 846) und Ovid (Metam. IV, 481) den Geschäftskreis der Furien umfassender, und diese Göttinnen überhaupt als Werkzeuge des Götterzornes, und so auch des Götterneides betrachtet zu haben. Die Virgil’sche Stelle beginnt:

Hoch an Jupiters Thron und der Schwelle des eifernden Königs
Halten sie Dienst und schärfen die Angst mühseligen Menschen,
Wann im Zorn Krankheit und Tod der Gebieter der Welt Zeus
Austheilt u. s. w.

Str. 14—16 bedürfen keiner Detailerläuterung. Ich mache nur noch auf den wirksamen Contrast aufmerksam, den der freudige Ausruf des Kochs in Str. 15 mit den Worten des Amasis in der Schlußstrophe bildet.

An Varianten bietet der Musenalmanach 1798 folgende:

Str. 7, V. 4. Der Sparter nie besiegte Schaaren
Str. 8, V. 5. Die Sparter hat der Sturm zerstreuet;
Str. 15, V. 2. Herbei der Koch erschrocken eilet.

In Str. 3, V. 6 stand längere Zeit statt des ursprünglichen und richtigen „festlich Haar“ ohne Zweifel in Folge eines Druck-

versehens „göttlich Haar.“ In dem Manuscript der projektirten Prachtausgabe der Gedichte hat Schiller den Zusatz „Ballade“ zur Ueberschrift ausgestrichen.

---

56. Die Kraniche des Ibykus.

1797.

Während eines mehrtägigen Aufenthalts Schiller's bei Göthe (vom 11—18. Juli 1797) scheinen die Freunde verabredet zu haben, den unsrer Ballade zu Grunde liegenden Stoff beide, jeder auf seine Weise, zu behandeln. Am 19. Juli 1797, kurz vor einem Ausflug nach dem Süden, schrieb Göthe an Schiller: „Ich wünsche, daß die Kraniche mir bald nachziehen mögen,“ worauf dieser am 28. erwiederte: „Vielleicht fliegt aus Ihrem Reiseschiff eine schöne poetische Taube aus, wo nicht gar die Kraniche ihren Flug von Süden nach Norden nehmen. Diese ruhen bei mir noch ganz, und ich vermeide selbst daran zu denken, um einiges Andere vorauszuschicken.“ Göthe fand auf der Reise nicht die Stimmung zur Ausführung des Gedichtes; auch Schiller gelangte wegen anderweitiger Arbeiten und Fieberanfälle erst am 11. August dazu, die Ballade zu beginnen. Am 17. August schrieb er an Göthe: „Endlich erhalten Sie den Ibykus. Möchten Sie damit zufrieden sein! Ich gestehe, daß ich bei näherer Besichtigung des Stoffes mehr Schwierigkeiten fand, als ich anfangs erwartete; indessen däucht mir, daß ich sie größtentheils überwunden habe. Die zwei Hauptpunkte, worauf es ankam, schienen mir, erstlich eine Continuität in die Erzählung zu bringen, welche die rohe Fabel nicht hatte, und zweitens die Stimmung für den Effect zu erzeugen. Die letzte Hand habe ich noch nicht daran legen können, da ich erst gestern Abend fertig geworden, und es liegt mir viel daran, daß Sie die Ballade bald lesen,

um von Ihren Erinnerungen noch Gebrauch machen zu können." Göthe ließ es an solchen um so weniger fehlen, als er nach der Lectüre des Schiller'schen Gedichtes wohl fühlen mochte, daß er in der Darstellung des Eumenidenchors, den auch er anzubringen gedachte, mit dem Freunde nicht wetteifern könne, und daher seinerseits auf den Gegenstand verzichtete. Doch möge, ehe wir auf seine Bemerkungen näher eingehen, zunächst „die rohe Fabel" des Stückes folgen.

Der Lexikograph Suidas bemerkt im Artikel Ἴβυκος über den Helden des Gedichtes: „Ibykus war in Rhegium geboren. Von dort ging er nach Samos . . . zur Zeit des Krösus, Olymp. 54. Er erfand zuerst die sogenannte Sambuka, eine Art dreieckiger Cither. Von ihm gibt es sieben Bücher in dorischer Mundart. Von Räubern in der Wüste angegriffen, sagte er, im Nothfall würden die Kraniche, die eben über ihm flogen, seine Rächer sein. Und er selbst wurde zwar erschlagen. Aber später rief einer der Räuber, als er in der Stadt Kraniche sah: Sieh da! die Rächer des Ibykus! Da Jemand dies gehört hatte, und man dem Gesagten weiter nachforschte, wurde die begangene That eingestanden, und die Räuber wurden zur Strafe gezogen."

Ferner wird des Vorfalls in folgendem Epigramme des Antipater Sidonios gedacht:

Räuber tödteten dich, o Ibykos, während du harmlos
  Wandeltest einsamen Wegs an dem Gestade des Meers.
Hülflos riefst du hinauf zu den Kranichen, welche herbei dir
  Eileten, als du erblichst, Zeugen der schrecklichen That.
Nicht vergebens erhobst du die flehende Stimme zum Himmel;
  Durch der Vögel Geschrei rächten die Götter den Mord
In des Sisyphos Land. Wohlan, ihr Horden der Räuber,
  Gierige, fürchtet ihr nun künftig der Himmlischen Zorn?
Auch der Frevler Aegisth, der Mörder des heiligen Sängers,
  Floh dem rächenden Blick schwarzer Erinyen nicht.

Außerdem erwähnt Plutarch der Sage gelegentlich in seiner Schrift über die Geschwätzigkeit. Indem er Beispiele von Frevlern anführt, die durch ein unvorsichtiges Wort sich selbst verriethen, sagt er: „Und die, welche den Ibykos tödteten, wurden sie nicht auf gleiche Weise ertappt? Als sie im Theater saßen, und zufällig Kraniche vorüberzogen, flüsterten sie einander lachend zu: Da sind die Rächer des Ibykos! Die Nahesitzenden hörten es, und da Ibykos schon lange verschwunden war und gesucht wurde, so erregte das Wort ihre Aufmerksamkeit, und sie meldeten es der Obrigkeit. In Folge dessen überführt und hingerichtet, erlitten sie die Strafe nicht durch die Kraniche, sondern durch ihre eigne Schwatzhaftigkeit, die wie eine Erinys oder Strafgöttin ihnen das Bekenntniß des Mordes abnöthigte.“ — Ohne Zweifel war Schiller mit diesen sämmtlichen Nachrichten über Ibykus bekannt, und zwar durch Böttiger's Beihülfe, an den sich Göthe schon am 16. Juli mit der Bitte um nähere Mittheilungen über den Gegenstand gewandt hatte. Auch hatte Böttiger wahrscheinlich noch sonst mancherlei archäologische, geographische u. dgl. Notizen unserm Dichter zukommen lassen; dies lassen schon die Worte vermuthen, womit Schiller ihm die Ballade übersandte: „Sie haben mit dem Ibykus viele Mühe gehabt: es ist also nicht anders als billig, daß ich Ihnen vorlege, was zum Theil mit Ihrer Hülfe daraus entstanden ist.“

Der in der Ibykus-Sage sich kundgebende Glaube, daß selbst der verborgenste Mord an's Licht der Sonne komme, spricht sich unter den verschiedensten Völkern in Sagen und Legenden aus. Aber auch die Idee, daß der vom heimlich Ermordeten als Ankläger aufgerufene Gegenstand, trotz seiner scheinbaren Unfähigkeit dazu, doch wirklich zur Aufdeckung des Frevels führe, kehrt vielfach wieder, am ähnlichsten mit unserer Sage in den Raben des heiligen Meinrad, worin Raben die Rolle der Kraniche spielen, und einer der Mörder sich später beim

Anblick vorüberfliegender Raben durch höhnischen Ausruf Sieh da die Raben Meinrad's! verräth. Verwandt ist die Fabel 61 in Boner's Edelstein Von einem Juden und einem Mörder, worin ein Rebhuhn die Kraniche und Raben vertritt. Derselbe Glaube liegt dem Grimm'schen Märchen Nr. 115 Die klare Sonne bringt's an den Tag zu Grunde, das von Chamisso so schön metrisch behandelt worden. Wir sehen, hier stellen sich der überall in der Natur Geist und Menschengefühl ahnenden Einbildungskraft neben der Alles schauenden Sonne die geflügelten Bewohner der Lüfte, wie sie allgegenwärtig durch die höhern Räume schwebend ihre scharfen Blicke auf das Treiben der Menschen richten, als Zeugen und Offenbarer der Frevelthaten da. Auf eine Reihe mehr oder minder verwandter Sagen deutet Welcker in der Abhandlung Die Kraniche des Ibykus hin, unter andern auf die norddeutsche, daß die Hand des an seinen Eltern frevelnden Kindes aus der Erde wachse, auf die Sage vom lydischen Könige, den die aus dem Munde reichende Hand seines aufgegessenen Weibes verrieth, auf die skandinavische, deutsche und schottische Sage von einer selbsttönenden, den Frevel verrathenden Harfe, woran die Gebeine eines von der Schwester ermordeten Mädchens eingesetzt und ihre Haare als Saiten angebracht waren, so wie auf die ganz ähnliche Sage von den singenden Gebeinen eines vom Bruder ermordeten Bruders.

In diesen von Welcker angeführten Sagen spricht sich der Wunderglaube des Volks rein und unmittelbar aus. Die vier erstgenannten aber, die Kraniche, die Raben des h. Meinrad, die Boner'sche Fabel, die von Chamisso behandelte, lassen das Wunder weiter zurück in das Gebiet der Ahnung treten und gestatten der natürlichen Erklärung mehr Spielraum. In ihnen ließe sich der ganze Hergang allenfalls aus psychologischer Gesetzlichkeit, verbunden mit Zufall, erklären. Aber fromme

Ahnung wird auch noch in dem Spiel beider die wählende und leitende Hand der göttlichen Strafgerechtigkeit anerkennen. Hätte nun Göthe selbst die Kraniche nach seinem ursprünglichen Plane ausgeführt, so würde er wohl den Gegenstand ähnlich, wie Chamisso den seinigen, behandelt haben. Wie dieser die Sonne, so würde er die Kraniche zum Haupthebel gemacht und das Ganze so durchgeführt haben, daß zwar nirgend ein unmittelbares Eingreifen der rächenden Gottheit sichtbar geworden, aber doch ein geheimes Walten der Nemesis dem ahnenden Gefühl nahe gelegt worden wäre.

Schiller seinerseits strebte zunächst darnach, die fehlende Continuität in die Fabel hineinzutragen, wobei ihm seine durch die dramatischen Arbeiten gewonnene Uebung zu statten kam. Dann suchte er aber auch, wie Göthe, den Stoff mit einem ahnungsvollen Element zu durchdringen. Da mochte es ihm nun bedünken, als ob die Wirkung des Ahnungsvollen im Zufälligen nicht stark genug, als ob für den Satz, daß die Vorsehung in der natürlichen Kette der Ereignisse und dem gesetzlosen Spiele des Zufalls leicht ein Mittel zu ihrer Bewährung finde, ein einzelner Fall im Grunde doch nur ein schwacher Beweis, und als ob die ganze Ansicht mehr philosophisch als poetisch sei. Daher sah er sich anderwärts nach einem tiefern poetischen Motiv um, das er an die Fabel knüpfen, und wodurch er, wie er es selbst ausdrückt, „die Stimmung für den Effect," das Gefühl des Waltens einer rächenden Nemesis, sichrer und stärker erzeugen könnte. Hier mußte ihn nun die überlieferte Notiz, daß die Mörder sich im Theater verriethen, verbunden mit seiner tiefernsten Ansicht von der Poesie, leicht auf den Gedanken führen, zu jenem Zweck die Dichtkunst und zwar die dramatische in ihrer durch Mimik, Tanz, Musik und äußern Glanz gesteigerten Gewalt zu Hülfe zu nehmen. Weil er aber hier ein Motiv gewählt hatte, das mit seinen eigenthümlichsten

Gedanken und Empfindungen innigst verflochten war, so entwickelte er es mit solcher Vorliebe und ließ die alte Fabel so sehr dagegen zurücktreten, daß sogar Schiller's geistvertrauter Freund Humboldt die Grundidee der Ballade verkennen und als solche die Gewalt künstlerischer Darstellung über die menschliche Brust bezeichnen konnte.

Dieses Zurücktreten der ursprünglichen Fabel gegen das eingeflochtene Motiv war in der ersten Gestalt des Gedichtes, worin Schiller es an Göthe zur Beurtheilung sandte, noch viel bedeutender. Der die Macht der Poesie versinnlichende Chorgesang der Eumeniden, wozu ihm ein Chor aus den Eumeniden des Aeschylus als Vorbild gedient hatte, nahm in Verbindung mit der Schilderung des Theaters gegen das Uebrige eine große Breite ein; dagegen war die Exposition anfangs dürftig behandelt und das Ende rasch abgebrochen. Göthe, den die in dem Eumenidenchor erfundene Wendung lebhaft ergriff, sah doch ungern das Prinzip, worauf er die Ballade hatte gründen wollen, so tief in den Hintergrund gedrängt. Er schrieb an Schiller: „Der Kraniche sollten, als Zugvögel, ein ganzer Schwarm sein, die sowohl über den Ibykus als über das Theater wegfliegen. Sie kommen als Naturphänomen und stellen sich so neben die Sonne und andere regelmäßige Erscheinungen. Auch wird das Wunderbare dadurch weggenommen, indem es nicht eben dieselben zu sein brauchen; es ist vielleicht nur eine Abtheilung des großen wandernden Heers, und das Zufällige macht eigentlich, wie mich dünkt, das Ahnungsvolle und Sonderbare in der Geschichte." In dem nächsten Briefe (vom 23. Aug. 1797) fügte er noch hinzu: „Ich wünschte, da Ihnen die Mitte so sehr gelungen, daß Sie auch noch an die Exposition einige Verse wendeten, da das Gedicht ohnehin nicht lang ist. Meo voto würden die Kraniche schon von dem wandernden Ibykus erblickt; sich als Reisenden vergliche er mit den reisenden Vögeln,

sich als Gast mit den Gästen, zöge daraus eine gute Vorbedeutung, und riefe alsdann, unter den Händen der Mörder, die schon bekannten Kraniche, seine Reisegefährten, als Zeugen an. Ja, wenn man es vortheilhaft fände, so könnte er diese Züge schon bei der Schifffahrt gesehen haben. Sie sehen, daß es mir darum zu thun ist, aus diesen Kranichen ein langes und breites Phänomen zu machen, welches sich wieder mit dem langen verstrickenden Faden der Eumeniden nach meiner Vorstellung gut verbinden würde." Schiller antwortete: „Herzlich Dank für das, was Sie mir über den Ibykus sagen. Es ist mir bei dieser Gelegenheit wieder recht fühlbar, was eine lebendige Erkenntniß auch beim Erfinden so viel thut. Mir sind die Kraniche nur aus wenig Gleichnissen, zu denen sie Anlaß gaben, bekannt; und dieser Mangel einer lebendigen Anschauung machte mich hier den schönen Gebrauch übersehen, der sich von diesem Naturphänomen machen läßt. Ich werde suchen, diesen Kranichen, die doch einmal die Schicksalshelden sind, eine größere Breite und Wichtigkeit zu geben." Vergleicht man mit den obigen Andeutungen Göthe's die uns vorliegende Ausführung des Gedichtes, so erkennt man, welch' großen Einfluß er auf die künstlerische Gestaltung desselben gehabt hat. Auch über den Schluß und einiges Andere machte er unserm Dichter Verbesserungsvorschläge, deren wir füglich bei der folgenden Detailerklärung gedenken können.

Str. 1. Vier große Wettspiele vereinigten die Stämme der Griechen zu allgemeinen Nationalfesten: die olympischen, pythischen, isthmischen und nemäischen. Die isthmischen, wovon hier die Rede, wurden auf dem Isthmus, der „Landesenge" (wie es V. 1 unrichtig für Landenge heißt) von Korinth, in der Nähe eines dem Poseidon geweihten Tempels, gefeiert. Den wichtigsten Theil der Spiele bildeten der Wettlauf im Stadion und das Wagenrennen „(Kampf der Wagen"); außerdem

fanden noch Faustkampf, Ringen, Werfen u. s. w. statt, auch zuweilen wenigstens Geistes- und Kunstwettkämpfe in Reden, Gedichten, Gesängen und Instrumentalmusik. Zur Verlegung des Schauplatzes nach Korinth bestimmte den Dichter wohl V. 7 des oben angeführten Epigramms („In des Sisyphos Land“). In V. 8 ist das alte Rhegium (heute Reggio) unfern des Caps Leukopetra (Capo dell' Armi) gemeint, nicht etwa das Reggio im Modenesischen (Regium Lepidum). „Des Gottes (Apollons) voll,“ voll dichterischer Begeisterung (ἐνθουσιάζων).

Str. 2. Man hat sich neuerdings viel unnöthige Mühe gemacht nachzuweisen, daß der Mord unmöglich zwischen dem Landungsplatz des Ibykus und Korinth habe geschehen können, daß der Hain des Poseidon noch drei Stunden von Korinth entfernt gewesen u. s. w. Der Dichter braucht solche topographische Einzelkenntnisse nicht beim Leser vorauszusetzen und darf in Fällen wie hier mit dem topographischen und archäologischen Detail so frei, wie mit dem der Geschichte und Sage schalten. „Akrokorinth“ (V. 2), die Burg von Korinth, lag „auf hohem Bergesrücken;“ vergleiche Statius Theb. VII, 106:

> . . . . . und hoch in die Luft ragt Akrokorinthus,
> Das zwei Meere bedeckt mit seinem wechselnden Schatten.

Das tiefe Schweigen der Waldeinsamkeit, dessen Eindruck hier noch durch religiöse Gefühle erhöht wird, ist trefflich dargestellt. Unsere Strophe ist ohne Zweifel größtentheils, und die folgende ganz, erst bei der Umarbeitung entstanden. In der ersten Anlage waren die Kraniche, und zwar nur einige (nicht ein ganzes „graulichtes Geschwader“) bei der Ermordung und außerdem nur noch am Schlusse erwähnt.

Str. 3. Wir wissen aus Vorhergehendem schon, daß die

Entstehung dieser Strophe, ja selbst die einzelnen Gedanken auf Göthe's Rechnung zu schreiben sind. Was Schiller damit gewann, deutet er selbst in einem Briefe an Göthe (vom 7. Sept. 1797) an: „Der Held der Ballade interessirt jetzt mehr; die Kraniche füllen die Einbildungskraft auch mehr, und bemächtigen sich der Aufmerksamkeit genug, um bei ihrer letzten Erscheinung durch das Vorhergehende nicht in Vergessenheit gebracht zu sein." Götzinger interpungirt, wie der Musenalmanach, nach V. 1 mit einem Ausrufungszeichen, nach V. 2 mit einem Komma, bezieht also den Relativsatz in V. 2 auf „euch" in V. 3. Die kühne Vorsetzung des Relativsatzes kann nicht befremden, da sie bei Schiller nicht selten ist; allein eine solche syntaktische Gliederung der Strophe widerspricht der Regel über den symmetrischen Strophenbau; zudem schließt sich der Relativsatz auch dem Sinne nach besser an V. 1, da das Adjectiv „befreundte" darin seine Erklärung findet. „Der Gastliche" (V. 7) könnte als Gastfreund aufgefaßt werden; doch besser denkt man dabei an Zeus, den gastlichen (Ζεὺς ξένιος), den Beschützer der reisenden Fremdlinge, da Jenes minder gut auf die Kraniche passen würde.

Str. 4. Mit V. 1 vgl. die Stelle im Lied von der Glocke: „Munter fördert seine Schritte fern im wilden Forst der Wandrer u. s. w." Das Wort „gedrang" (V. 3) bedeutet nach Saupe im Oberdeutschen eng, z. B. eine gedrange Stube; vgl. Wieland's Oberon V, 81 „Und Fatme, so gedrang an Scherasmin sich schmiegte." Schiller zog aus einem sehr richtigen Gefühl in der Poesie die kurzen kräftigen, wenn gleich weniger gebräuchlichen Adjective, wie hier gedrang, und anderswo wohlgestalt u. dgl. den üblichern Participialformen gedrungen, wohlgestaltet u. s. w. vor. An dem Gegensatz in V. 7 f. könnte der Kenner des Alterthums es bedenklich finden, bei einem gebildeten Griechen keine gymnastische Erziehung

vorauszusetzen; V. 8 soll wohl nur heißen: Er brachte es nie so weit, einen kräftigen Bogen spannen zu können.

Str. 5. V. 3 erinnert an die Verse in der Bürgschaft (Str. 7):

> Wie weit er auch spähet und blicket,
> Und die Stimme, die rufende, schicket.

„Wo" in V. 8 braucht nicht auf „Boden" (V. 6) bezogen zu werden; es gehört zu „hier" (V. 5) oder zu einem in Gedanken zu ergänzenden hier. Die in der letzten Strophenhälfte angeführten Umstände, welche dem Sterbenden die Bitterkeit des Todes erhöhen, entsprechen allerdings, zumal der letzte, der Denkweise der Griechen; doch vermißt man vielleicht ungern den Umstand, daß er keine baldige Bestattung hoffen darf. Mit V. 6 vergleicht Boxberger die Jungfrau von Orleans II, 7:

> O schwer ist's in der Fremde sterben unbeweint!

und mit dem Ausdruck „böser Buben" (V. 7) die biblische Stelle Spr. 1, 10.

Str. 6. Man hat gefragt, warum dem Sänger die Stimmen der Kraniche, der befreundeten Reisegefährten, „furchtbar" (V. 4) erklingen. Der Dichter wollte wohl andeuten, daß sie wie schreckliche Klagen, racheverheißend, den Mördern drohend erschien, wodurch es sich auch näher motivirt, daß er sie zu Anklägern aufrief. Schiller scheint über die Kraniche in der Encyklopädie von Krünitz Auskunft gesucht zu haben, wo es von ihnen heißt: „Sie können ein fürchterliches Geschrei machen ... Ist man ihnen nahe, so wird man von dem Geschrei fast ganz übertäubt."

Str. 7. Nach Plutarch erfolgte die Entdeckung erst lange Zeit nach dem Verschwinden des Ibykus. Schiller drängte Alles in einen kürzern Zeitraum zusammen, ließ Eines sich unmittelbar an's Andere reihen, und brachte so, was wir ihn oben

Continuität nennen hörten, in die Fabel. Der Participialsatz „obgleich entstellt von Wunden“ in V. 3 ist zu mißbilligen. Logisch muß er, der grammatischen Regel zuwider, auf „die Züge“ in V. 4 bezogen werden, ein Uebelstand, der durch das Zwischenschieben des Subjects „der Gastfreund“ zwischen „die Züge“ und den zugehörigen Bestimmungssatz noch erhöht wird. „Und“ (V. 5) im Beginn der Rede deutet an, daß wir mitten in eine Gedankenreihe treten; vgl. den Anfang des Gedichtes Gunst des Augenblicks („Und so finden wir uns wieder“). Es ist kein Anstoß daran zu nehmen, daß in V. 6 „Der Fichte Kranz“, der erst später zu diesem Zweck gebraucht wurde, statt des zu Ibykus Zeit angewandten Eppichkranzes gewählt ist. An V. 8 ist nichts zu tadeln; man braucht nicht mit Götzinger diesen Participialsatz auf den Accusativ „des Sängers Schläfe“ zu beziehen; die grammatisch richtige Beziehung auf das bei „hoffte“ (V. 6) aus V. 5 zu ergänzende „ich“ gibt sogar einen bessern Sinn: Indem ich durch den Abglanz deines Ruhms mitverklärt wurde. — Entweder hier, oder in Str. 5, und auch weiterhin muß bei der Umarbeitung des Gedichtes Manches hinzugekommen sein, da Göthe die jetzige Str. 18 als Str. 14 des Stücks in seiner ersten Gestalt bezeichnet.

Str. 8. „Poseidons Fest“ (V. 2) heißen die isthmischen Spiele, weil sie ihm zu Ehren gefeiert wurden. „Prytanen“ (V. 5) war der Name der höchsten obrigkeitlichen Personen in Korinth, wie in mehrern griechischen Freistaaten. Daß sie zur Zeit der Ermordung des Ibykus in Korinth nicht gerade diesen Namen führten, durfte der Dichter unberücksichtigt lassen. „Manen“ (V. 7), bei den Römern die Seelen der Abgeschiedenen. An den drei letzten Versen tadelt Götzinger Zweierlei, Beides, wie mir scheint, mit gleich wenig Grund. Er findet erstens die Verbindung „des Volkes Wuth fordert, des Er-

schlagenen Manen zu rächen" falsch; denn dies heiße, das Volk verlange selbst den Mord zu rächen, während der Zusammenhang erfordere: Das Volk verlangt, daß der Prytan den Mord räche. Was heißt denn aber z. B.: Der Feldherr gebietet den Fluß zu überschreiten? Doch wohl: er gebietet, daß der Fluß überschritten werde. Was hindert uns nun, hier die Verbindung eben so aufzufassen: Die Volkswuth fordert, daß des Erschlagenen Manen gerächt und gesühnt werden? Dann sei auch die Zusammenziehung der beiden abgekürzten Substantivsätze in V. 6 f. fehlerhaft; es müsse entweder heißen: Des Erschlagenen Manen zu rächen und mit des Mörders Blut zu sühnen — oder: Zu rächen des Erschlagenen Manen und sie zu sühnen u. s. w. Darauf läßt sich erwiedern: Dem Dichter ist die Inversion und das Asyndeton erlaubt; warum nicht auch die Vereinigung beider, wenn dadurch keine Dunkelheit entsteht?

Str. 9. Der Participialsatz in V. 3 reiht sich entweder an den Genitiv „der Völker" (V. 2), oder an den Dativ „Gedränge"; Beides mißbilligt die Grammatik; doch ist eine solche Freiheit, wo sie keine Undeutlichkeit veranlaßt, dem Dichter wohl zu gestatten. Zu V. 7 f. vgl. Klage der Ceres Str. 2, V. 3 nebst den zugehörigen Bemerkungen.

Str. 10 führt uns auf eine sehr geschickte, ungezwungene Weise in's Theater, und knüpft so an die überlieferte Erzählung den Theil der Ballade, der ganz besonders „die Stimmung für den Effect" erzeugen soll. Sogleich hebt sich auch die Sprache, und die folgende Strophe beginnt in festlichern Klängen; die vier letzten Verse derselben können den schönsten und malerischsten unsrer Poesie zur Seite gestellt werden.

Str. 11. Die Theater, nächst den Tempelbauten die ansehnlichsten öffentlichen Gebäude im Alterthum, waren, wo es anging, an einem Berghang mit der Aussicht auf's Meer angelegt und unbedeckt. Die Form war ein Halbkreis. Haupttheile

waren: 1) die Bühne, den Durchmesser entlang; 2) die Zuschauersitze, halbzirkelförmige Reihen, in immer höhern concentrischen Bogen sich hintereinander erhebend; 3) die Orchestra, zwischen den beiden vorigen Theilen, niedriger als die Bühne, mit der Thymele, einer altarähnlichen, bis zur Bühnenhöhe ansteigenden Erhöhung. „Der Bühne Stützen" (V. 2) sind verwechselt mit den Säulen, worauf die Zuschauersitze ruhen. Die meisten Ausgaben ziehen V. 5 als nähere Bestimmung zu „der Griechen Völker" (V. 4) und setzen demnach ein Semikolon nach demselben. Von den Deklamatoren hört man dagegen die Strophe gewöhnlich so zerlegen, daß V. 5 zu dem in V. 6 folgenden „Bau" gehörig erscheint. In der That wird dadurch die Strophe schöner symmetrisch getheilt; und eine logische Nothwendigkeit, den Vers der ersten Halbstrophe anzuknüpfen, kann ich nicht finden.

Str. 12. „Theseus Stadt", Athen, zuerst nur aus Burg Kekropia (vgl. unten die Varianten) bestehend, um welche Theseus die Zerstreutlebenden vereinigte. „Aulis", ein Flecken in Böotien, bekannt als Abfahrtsort der gegen Troja ziehenden Griechenflotte. „Phocis", Gebirgsländchen zwischen Thessalien und dem korinthischen Busen, mit dem berühmten Delphi. Der Chor (V. 8) war ein Haupttheil des griechischen Dramas, ja die Wurzel, woraus dieses sich entwickelte. Poesie, Musik, Tanz und scenische Pracht vereinigte sich, ihn zu einem ergreifenden Ganzen zu machen.

Str. 13. Das Erscheinen des Furienchors dürfte schwerlich „nach alter Sitte" (V. 1) dargestellt sein. Die Eumenidenchöre der Alten traten nicht „mit langsam abgemessnem Schritte" auf, vielmehr spähend, haschend, fangbegierig daherstürmend, wozu Str. 14, V. 1 „Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden" recht gut paßt. Ganz anders als hier, schildert auch Schiller ihr Auftreten in der Braut von Messina:

Eherner Füße
Rauschen vernehm' ich,
Höllischer Schlangen
Zischendes Tönen,
Ich erkenne der Furien Schritt!
Stürzet ein, ihr Wände!
Versink', o Schwelle,
Unter der schrecklichen Füße Tritt!

Das Hervortreten des Chors aus dem Hintergrunde, das Umwandeln des Theaterrundes und das spätere Verschwinden im Hintergrund (Str. 18, V. 8) verträgt sich nicht mit der Einrichtung des griechischen Theaters; der Chor pflegte linksher durch ein Bogenthor aufzutreten und blieb in der Regel in dern Orchestra. Hoffmeister vermuthet, daß Schiller hierin mit Fleiß abgewichen sei, „Böttiger", sagt er, „wird ihn doch wohl über die Einrichtung des alten Theaters belehrt haben." Aus einem Briefe an Böttiger sehen wir aber, daß es nur solche Verstöße (gegen das griechische Alterthum) angegeben haben wollte, die man auch einem Dichter nicht verzeihen könne. Er brachte hierdurch den Chor unsrer Vorstellung von auf- und abtretenden Personen näher, wodurch er ihn seinen Lesern verständlicher und anschaulicher machte, und er gewann durch das Verschwinden des Chors einen leeren und stillen Zeitpunkt, in welchem allein der laute Schrei des Mörders von allen Anwesenden gehört werden konnte." Das Particip „umwandelnd" (V. 4) hat mit dem Hauptverbum seine Rolle vertauscht: Hervorgetreten umwandeln sie u. s. w. „Das Riesenmaß der Leiber" (V. 7) wurde von den Schauspielern durch eine Art hoher Schuhe, den Kothurn, hervorgebracht.

Str. 14. In den zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände schildert Schiller die Furien mit ähnlichen Zügen, wie hier: „Es gibt in der grie-

chischen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häßlicheres Bild als die Furien, wenn sie aus dem Orkus heraufsteigen, um einen Verbrecher zu verfolgen. Ein scheußlich verzerrtes Gesicht, hagre Figuren, ein Kopf, der statt der Haare mit Schlangen bedeckt ist, u. s. w." Auch „wie sie die Fackel in ihren Händen schwingen" wird dort hervorgehoben. Vergleiche Göthe's meisterhafte Schilderung der Furien im 3. Act der Iphigenie. Für den Erinyengesang hat Schiller die meisten Züge aus einem Chor in Aeschylus' Eumeniden, und zwar nach W. Humboldt's Uebersetzung, entlehnt, aber, wie Hoffmeister sagt, so kunstvoll in die moderne Dichtungsform eingewoben, daß das Entlehnte neu erscheint, und doch nichts von seiner ursprünglichen Größe und Kraft verloren hat. Wir werden im Folgenden die nachgebildeten Stellen angeben.

Str. 15. Die in dieser Strophe benutzte Stelle des Aeschylus lautet in der Humboldt'schen Uebertragung:

> . . . . Sinnberaubend,
> Herzzerrüttend, wahnsinnhauchend
> Schallt der Hymnos der Erinyen,
> Seelenfesselnd, sonder Leier
> Und des Hörers Mark verzehrend.

Bemerkenswerth ist das Particip „gedreht" (V. 1) statt **sich drehend.** Obwohl Passiv und Reflexiv nahe verwandt sind und bisweilen einander vertreten, stößt man sich hier doch an dem Ausdruck.

Str. 16. Bei Aeschylus:

> Denn wer in schuldloser Reinheit
> Seine Hände bewahret,
> Den besucht nie unser Zorn;
> Fern von Unglück durchwallt er das Leben.
> Aber wer, wie dieser (Orest), frevelnd
> Hände des Mordes birgt,
> Dem gesellen wir uns rächend bei . . .

Wie bei Schiller die Eumeniden sich „Geschlecht der Nacht" nennen, so ruft ihr Chor bei Aeschylus: „Mutter, die du mich gebarst, o Mutter Nacht!". Die Verbindung in V. 5 ist sehr kühn; sie steht für: Doch Wehe, Weh dem, der verstohlen u. s. w. Man übersehe nicht die Lautmalerei, zumal in den Vokalen der letzen Strophenhälfte.

Str. 17. Bei Aeschylus:

Plötzlich aus der Höhe stoßend,
Hemmen wir des flücht'gen
Bösewichts unsichern Schritt.
Unter seiner Unthat Bürde
Wankt im irren Lauf sein Fuß . . .

und an einer Stelle singt der Chor, es sei auferlegt,

. . . . wessen Frevlerarm
Mordend unschuldvolles Blut verspritzt,
Dem zu folgen, bis er zu den
Schatten wallet; aber sterbend
Wird er nicht der Bande ledig.

Die Inversion im Nachsatze (V. 2 „Geflügelt sind wir da" statt: so sind wir geflügelt da) ist eine Lieblingswendung unsers Dichters, um das plötzliche Eintreten einer Handlung darzustellen; vgl. z. B. im Kampf mit dem Drachen (Str. 18):

Kaum seh' ich mich im ebnen Plan,
Flugs schlagen meine Doggen an.

Vgl. ferner ebendaselbst Str. 12, V. 9; Str. 21, V. 2.

Str. 18. An diese Strophe schloß sich ursprünglich die jetzige Str. 20 an. Göthe schrieb darüber an Schiller: „Ich würde nach dem 14. Verse (der jetzigen Str. 18), wo die Erinyen sich zurückgezogen haben, noch einen Vers (eine Strophe) einrücken, um die Gemüthsstimmung des Volks, in welche der

Inhalt des Chors sie versetzt, darzustellen, und von den ernsten Betrachtungen der Guten zu der gleichzeitigen Zerstreuung der Ruchlosen übergehen, und dann den Mörder zwar dumm, roh und laut, aber doch nur dem Kreise der Nachbarn vernehmlich seine gaffende Bemerkung ausrufen lassen. Daraus entstünden zwischen ihm und den zunächst Sitzenden Händel, dadurch würde das Volk aufmerksam u. s. w. Auf diesem Wege, sowie durch den Zug der Kraniche, würde Alles ganz in's Natürliche gespielt, und nach meiner Empfindung die Wirkung erhöht, da jetzt der 15. Vers (die jetzige Str. 20) zu laut und bedeutend anfängt, und man fast etwas anderes erwartet." Dem ersten Theil dieses Vorschlags entsprach Schiller durch Hinzudichtung der nächstfolgenden Strophe.

Str. 19. In meiner ersten Erläuterung dieses Gedichts (Progr. des Gymnas. zu Emmerich 1835) deutete ich in dieser Strophe Alles auf die Erinyen; sie hielt ich für „die furchtbare Macht, die richtend im Verborgenen wacht;" sie sind ja die personificirten Qualen des bösen Gewissens, das den Frevler verurtheilt und straft, auch wenn er vor der Welt unentdeckt bleibt; sie verkünden sich dem tiefen Herzen (V. 7), verbergen sich aber vor dem Sonnenlicht. Später trat ich der Erklärung Hoffmeister's bei, der die Strophe auf die Nemesis bezieht. „Der Chorgesang," sagt er, „versinnlicht, durch Reigentanz und scenische Darstellung verstärkt, die furchtbare Macht der vergeltenden Gerechtigkeit, welche dem Verbrecher auf eine geheimnißvolle Weise sein Schicksal bereitet, und welche der Mensch ohne die Veranschaulichung der Kunst nur in seinem Innern vernimmt." Voxberger verweist auf die Schilderung des Schicksals in der Macht des Gesanges, das geheimnißvoll, nach Geisterweise, mit Gigantenschritt hereinstürmt, und vor dem jede Larve fällt. — Das Hinzukommen dieser Strophe war ein bedeutender Gewinn für das Gedicht. Wir geben uns

nun mit den Zuschauern im Theater noch eine Zeit lang dem Eindruck des grausig prächtigen Chorgesanges hin, und werden durch den plötzlich in die Stille hereinschallenden Ruf des Mörders um so mehr überrascht, je tiefer wir uns in die ernsten Gefühle versenkt hatten.

Str. 20. Ehe ich Schiller's Briefwechsel mit Göthe kannte, hegte ich, obwohl der Ton des Zurufs V. 3 f. mich befremdete, keinen Zweifel, daß der Ausruf des Mörders ihm durch die Seelenangst, in die ihn der Erinyenchor in Verbindung mit den zufällig erscheinenden Kranichen versetzte, entrissen worden sei. Um so mehr überraschte mich Schiller's eigene Erklärung über die Gemüthsstimmung des Mörders: „Das Stück hat ihn zwar nicht eigentlich gerührt und zerknirscht, das ist meine Meinung nicht; aber es hat ihn an seine That und also auch an das, was dabei vorgekommen, erinnert; sein Gemüth ist davon frappirt, die Erscheinung der Kraniche muß ihn also in diesem Augenblicke überraschen. Er ist ein roher, dummer Kerl, über den der momentane Eindruck alle Gewalt hat; der laute Ausruf ist unter diesen Umständen natürlich." Ich gestehe, daß durch eine solche Auffassung diese Partie des Stücks für mich an Interesse und Bedeutung viel einbüßt. Macht es nicht einen unangenehmen Eindruck, gerade in dem Mörder, auf dessen Zerknirschung das Chorlied berechnet scheint, eine Ausnahme von der ergreifenden Wirkung des Gesanges wahrzunehmen, welche der Dichter vorher als so allgemein dargestellt hat („Jede Brust bebet und huldiget der furchtbarn Macht u. s. w.")? Ja, es scheint, daß sich der Dichter den Mörder nicht sowohl durch die Macht der Poesie in dem erhabenen Chorgesange, als durch die dramatische Handlung (er sagt „das Stück") getroffen, oder vielmehr an die Mordthat „erinnert" dachte, als habe er eines Raubmörders Herz nothwendig zu verhärtet geglaubt, um für den Zauber der Poesie empfänglich zu sein. Aber wird dadurch

nicht unser Begriff von der Macht des Gesanges, vor der „jede Larve fällt, jedes Werk der Lüge schwindet," herabgestimmt? Steigert es nicht dagegen unsere Idee von den Wirkungen der dramatischen Kunst zu einer erhabenen Höhe, wenn wir selbst den rohen Raubmörder durch die Lebendigkeit und Kraft verwirrt und zermalmt sehen, womit sie den in seinem Busen gefesselten Furien ihm vor die äußern Sinne führt? Mag Schiller immerhin des Mörders Gemüthszustand in der oben angegebenen Art sich vorgestellt haben, so weit meine Beobachtung reicht, fand ich bei unbefangenen Lesern keine andere Auffassung, als daß sinnverwirrende Herzensangst, durch den „markverzehrenden" Gesang der Erinnyen erzeugt, dem Mörder den verrätherischen Ruf entpreßte. — „Auf den höchsten Stufen" (V. 1) hat der Dichter mit besonderer Absicht gesagt. „Da ich," schrieb er an Göthe, „den Mörder oben sitzend annehme, wo das gemeine Volk seinen Platz hat, so kann er erstlich die Kraniche früher sehen, ehe sie über der Mitte des Theaters schweben; dadurch gewinne ich, daß der Ausruf der wirklichen Erscheinung der Kraniche vorhergehen kann, worauf hier viel ankommt, und daß also die wirkliche Erscheinung derselben bedeutender wird. Ich gewinne zweitens, daß er, wenn er oben ruft, besser gehört werden kann; denn nun ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß ihn das ganze Haus schreien hört, wenn gleich nicht Alle seine Worte verstehen." Den zweiten Gewinn möchte ein Akustiker schwerlich gelten lassen; die Stille, die „wie des Todes Schweigen" in diesem Augenblick über dem ganzen Hause ruht, läßt Alle den Schrei des Mörders vernehmen.

Str. 21. Wir sehen hier, daß Schiller Göthe's Wünsche in Betreff der Art, wie das Volk auf die Mörder aufmerksam zu machen sei, unerfüllt gelassen hat. „Lasse ich," antwortete er Göthe'n, „den Ausruf des Mörders nur von den nächsten

Zuschauern gehört werden, und unter diesen eine Bewegung entstehen, die sich dem Ganzen nebst ihrer Veranlassnng erst mittheilt, so bürde ich mir ein Detail auf, das mich hier, bei so ungeduldig forteilender Erwartung, gar zu sehr embarrassirt, die Masse schwächt und die Aufmerksamkeit theilt." Später fügte er noch hinzu: „Dem Eindruck selbst, den seine Exclamation macht, habe ich noch eine Strophe gewidmet; aber die wirkliche Entdeckung der That, als Folge jenes Schrei's, wollte ich mit Fleiß nicht umständlicher darstellen."

Str. 22 ist die eben erwähnte neu hinzugekommene Strophe, die „den Eindruck der Exclamation" des Mörders auf die Hörer schildert.

Str. 23. Man hat neuerdings den Schluß als „ganz übereilt" bezeichnet. Schiller gibt auf diesen Vorwurf selbst die Antwort in dem zuletzt angegebenen Briefe: „Sobald der Weg zur Auffindung des Mörders geöffnet ist — und das leistet der Ausruf nebst dem darauf folgenden verlegenen Schrecken — so ist die Ballade aus; das Andere ist nichts mehr für den Poeten."

„So ist also," schließen wir mit Hoffmeister's Worten, „das zur Wahrheit geworden, was der Dichter schon vor acht Jahren in den Künstlern:

> Vom Eumenidenchor geschrecket,
> Zeigt sich der Mord, auch nie entdecket,
> Das Loos des Todes aus dem Lied —

von der Dichtkunst rühmte; und er hat diese lang in ihm schlummernde Idee in der Ballade auf eine herrliche Weise dargestellt." Gewiß, Welker schlägt den Werth des Stückes nicht hoch genug an, wenn er es „unterhaltend, rührend, aber (weil es das Wunderbare in's Natürliche herabziehe) nicht mehr an sich bedeutsam, noch erschütternd und warnungsvoll"

nennt. Schiller hat freilich auf das Wunderbare im gewöhnlichen Sinne des Wortes verzichtet, aber das ächte Wunderbare in der Menschenbrust, das auch der gereifte Verstand, das aufgeklärteste Zeitalter anerkennen muß, aber nicht deuten kann, die Herzensunruh, die den am Leben seines Mitmenschen Frevelnden ergreift und foltert, bis sie ihn zum Geständniß der Unthat zwingt, dasjenige Wunderbare, welches doch zuletzt die Wurzel des Wunderbaren im Volkssinne ist, hat der Dichter um so wahrer und treffender veranschaulicht. Das Gedicht ist bedeutsam, indem es zeigt, daß Alles, was die Tiefe des menschlichen Herzens aufzuregen im Stande ist, wie Musik, Poesie, Kunst überhaupt, auch die tiefversenkte Blutschuld an die Oberfläche lockt und verräth; das Gedicht ist erschütternd, indem es die Qualen des schuldbeladnen Gemüthes furchtbar versinnlicht; es ist warnungsvoll, indem es darthut, daß dasjenige, worin der reine Mensch einen erhabenen Genuß findet, den Frevler mit der höchsten Gefahr bedroht.

Auch Körner's Ausstellungen an dem Gedicht darf man nicht gelten lassen. Wie am Ring des Polykrates, so tadelt er auch hier „eine gewisse Trockenheit“ und vermißt eine menschliche Hauptfigur, welche die Beleuchtung auf sich concentrire. Den armen Ibykus, meint er, habe man über der lebendig geschilderten griechischen Volksversammlung und dem tragischen Chor ganz vergessen, wenn seine Kraniche gezogen kommen. Vielmehr hat Schiller unser Interesse für den Ibykus hinreichend lebhaft zu erregen und zu unterhalten gewußt, wenn er ihn gleich bald nach seinem Auftreten sterben läßt. Auf ächt poetische Weise hat er seine Bedeutsamkeit durch den Eindruck veranschaulicht, den die Todeskunde auf alle Griechen macht. Und der tragische Chor entrückt ihn keineswegs ganz unserm Gefühl; besteht doch dieser Chor aus den bluträchenden Eumeniden, die ein drohendes Wehe ausrufen über den, der des Mordes schwere That vollbracht.

Abweichender Lesarten sind nur wenige zu bemerken. Im Manuscript der projectirten Prachtausgabe der Gedichte ist der Zusatz zur Ueberschrift „Ballade" ausgestrichen. Ebendaselbst hat Schiller eigenhändig in Str. 12, V. 3 „Von Theseus Stadt" in „Von Kekrops Stadt," und in Str. 15, V. 4 „um den Sünder" in „um den Frevler" verändert. — Im Musenalmanach für 1789 beginnt Str. 1, V. 7 „So wandert er" (statt „So wandert' er") und in Str. 8, V. 3 steht „bei Neptunus (statt Poseidons) Feste."

---

57. Hero und Leander.

1801.

Die in der ersten Ausgabe dieses Commmentars ausgesprochene Vermuthung, daß unsere Ballade um die Mitte Juni 1801 entstanden sei, hat sich seitdem durch Schiller's Notizenbuch bestätigt. Hiernach wurde sie am 17. Juni beendigt und am 19. an Cotta als Beitrag zum Taschenbuch für Damen abgesandt. Am 28. schrieb Schiller an Göthe: „Das kalte Wetter vor vierzehn Tagen hat meine Gesundheit angegriffen und meinem Fleiß geschadet. Für Cotta habe ich indeß doch eine Ballade Leander und Hero wirklich zu Stande gebracht." Göthe antwortete: „Auf Hero und Leander bin ich recht neugierig —" und dies begreift sich um so leichter, als er selbst vor Jahren (im Mai 1796) eine poetische Bearbeitung der betreffenden Sage beabsichtigt hatte.

Schiller war vermuthlich schon längst durch Ovid's Heroiden und Virgil's Georgika (III, 258 ff.) auf den Stoff aufmerksam geworden. Die Ovid'schen Heroiden Hero an Leander und Leander an Hero sind nach der Weise dieses Dichters breit, üppig, voller Witzeleien, aber auch reich an schönen Ein-

zelnheiten. Vielleicht sind sie nicht ganz ohne Einfluß auf den Ton der Darstellung in unserer Ballade geblieben. Ohne Zweifel kannte Schiller aber auch das aus dem vierten oder fünften Jahrhundert n. Chr. stammende ausführliche griechische Gedicht des Musäos über Hero und Leander, von dem damals schon ein paar deutsche Uebersetzungen erschienen waren. Musäos beginnt, wie unser Dichter, mit der Schilderung des Schauplatzes der Handlung, mit dem Unterschiede jedoch, daß Jener überhaupt die Reize der Gegend von Sestos und Abydos malt, während Schiller gleich das besonders hervorhebt, was nahen Bezug auf die Grundidee des Stücks, den Gegensatz der Elementarkräfte und der Macht der Liebe hat. Weiterhin erzählt Musäos, wie Hero, eine Priesterin der Aphrodite, und Leander bei der Feier des Festes der Aphrodite und des Adonis einen Liebesbund geschlossen, und der Jüngling der Geliebten versprochen habe, von seiner Geburtsstadt Abydos her Nachts durch den Hellespontos zu ihrem Felsenthurm an der Küste von Sestos zu schwimmen; nur möge sie, ihm als Leitstern in der dunkeln Nacht, eine Leuchte auf den Thurm stecken. Hero versprach, seinen Wunsch zu erfüllen. So schwamm denn Leander oft hinüber, während Hero die Leuchte hielt. Aber ihr Liebesglück sollte nicht lange dauern. Der Winter kam, die Stürme brausten, daß selbst die Schiffe sich nicht aus dem schützenden Hafen herauswagten. Leander vertraute sich dennoch der stürmenden Fluth an. Vergebens flehte er zu Aphrodite, Poseidon und Boreas; die Moiren waren stärker als Eros. Ein Windstoß löschte die Leuchte, und Leander versank im Meere. Als Hero ihren Geliebten von den Wellen an den Fuß ihres Thurms gespielt und von den Klippen zerrissen sah, schwang sie sich zu ihm in die Tiefe hinab und starb.*)

---

*) Die ganze Erzählung schlägt so sehr in den Ton der Liebesromane und den Geschmack des Mittelalters und der Neuzeit hinein, daß es wohl begreiflich ist, warum

Obgleich Schiller in dem Gange der Erzählung nichts Wesentliches änderte, ist doch seine Darstellung des Gegenstandes eine ganz eigenthümliche geworden, indem er durchweg den Stoff mit der hineingelegten Grundidee imprägnirte. Der Grundgedanke ist auch in dieser Ballade tief aus des Dichters Brust geschöpft. Es begegnet uns hier wieder eine besondere Erscheinungsart des großen Gegensatzes, der zwischen den unbegränzten Forderungen des Menschengeistes und Menschenherzens und der schrankenlosen Gewalt der Naturnothwendigkeit besteht. Hier bringt Schiller speciell die Macht der Liebe mit der Macht der blinden Elemente in Contrast, und zeigt die Abhängigkeit und auch wieder die Unabhängigkeit jener von dieser. Die Liebe, wie große Kräfte sie auch dem Menschen leiht, erliegt physisch doch den Elementen; aber in demselben Augenblick, wo Hero sich dieses rettungslosen Erliegens bewußt wird, wo sie „kalt, verzweifelnd in die öde Tiefe starrt" (Str. 24), gewahrt sie auch den Weg, auf welchem sie der Unterwürfigkeit unter jene rauhen, gefühllosen Mächte entfliehen kann: „Und ein edles Feuer röthet ihr erbleichtes Angesicht." Es ist das Feuer, womit sie das stolze und freudige Gefühl ihrer geistigen Unabhängigkeit durchströmt. Auf die Pflichtverletzung, welche Hero als Priesterin beging, hat Schiller kein Gewicht gelegt, und noch weniger auf ihre von Hinrich's betonte Verschuldung gegen die Pietät durch die Anklage des Vaters in Strophe 11. Wenn in unserm Stücke von Bewußtsein der Schuld, des Unrechts bei Hero die Rede sein kann,

der Stoff seitdem so vielfach behandelt worden. In England wurde er durch Marlow's und Chapman's Bearbeitung populär; in's Spanische übertrug ihn Boskan; in zahlreichen altfranzösischen, spanischen, italienischen, niederländischen, skandinavischen und deutschen Volksliedern kehrt er mit mancherlei Modificationen wieder. Eine mittelhochdeutsche Bearbeitung der Sage s. in v. d. Hagen Gesammtabenteuer Nr. XV, 1, S. 313 ff. Hans Sachs dichtete „Die unglückhafft Lieb Leandri mit Frau Ehron." Alxinger's Gedicht „Hero und Leander" ist in epischer Manier gehalten. Dramatisch wurde der Stoff von Lope de Vega und von Grillparzer behandelt.

so ist es höchstens der Gedanke, daß sie und Leander zu vertrauensvoll auf die Elemente gerechnet, daß sie ihre physische Abhängigkeit von denselben nicht genug anerkannt haben.

Die Naturgewalten aber stellt der Dichter in einem schauerlichen Lichte dar. Sie sind nicht etwa bloß rücksichtslos und blind, sondern sogar verrätherisch und schadenfroh. Der Gott des Meeres ist mit seinem Raub zufrieden (Str. 26), er zieht freudig fort, und wenn es dann weiter heißt, daß er aus seiner unerschöpften Urne den ewig fließenden Strom gieße, so ist damit auf das ewig dauernde Naturleben, dem schnellverblühten Dasein des einzelnen Menschen gegenüber, hingedeutet.

Fassen wir so die Grundidee auf, so erklärt sich auch die Behandlung des Einzelnen. Wir begreifen dann sogleich, warum Schiller sich nicht, wie Musäos, auf eine detaillirte Schilderung des Entstehens des Liebesverhältnisses eingelassen, und warum er dagegen so ausführlich in der Schilderung der Macht der Liebe, so wie des Verhaltens der Meerfluth ist, warum er uns ferner die Idee so lebendig zu erhalten sucht, daß der Liebenden Glück eine Frucht war, die sie am Rande des Verderbens brachen. Aus der Verkennung der Grundidee ist gewiß größtentheils der Tadel hervorgegangen, den die Kritik über dieses Stück im Uebermaß hat ergehen lassen. Manches ist für Breite und Ueberfülle erklärt worden, was wesentlich zur Sache gehört. Wenn sich hier und da eine Schwäche findet, so ist sie vielleicht auf pathologische Einflüsse zurückzuführen, wie die im Eingange mitgetheilte Briefstelle (Brief vom 28. Juni) nicht unwahrscheinlich macht. Im Ganzen aber bekundet auch diese Ballade, wie die frühern, den tiefen Geist und die vorzügliche Darstellungskraft unsers Dichters.

Str. 1 beginnt, wie im Kampf mit dem Drachen, mit einer Fragewendung, die uns dort gleich mitten in die Handlung versetzt, hier den Schauplatz der Handlung lebhaft vergegen-

wärtigt. Vier feste „Schlösser" (V. 2) beherrschen die Dardanellenstraße. Die am Südeingange einander gegenüberliegenden zwei neuen wurden unter Muhamed IV. gegen die Venetianer gebaut. Dann folgen an einem schmalern Theile der Meerenge die beiden alten Schlösser, die Muhamed II. gleich nach der Eroberung Konstantinopels anlegte. Im Dardanellenkanal gehen starke Strömungen von N. nach S.; daher: „Wo der Hellespont die Wellen brausend u. s. w." (V. 4—7). In V. 9 ist angenommen, daß Asien einst auch an dieser Stelle mit Europa zusammengehangen habe und durch die Fluthen des ägeischen Meers von ihm losgerissen worden sei. Der Gegensatz in V. 9 f. führt geschickt und rasch zum Gegenstand der nächsten Strophen über.

Str. 2. „Rührte" (V. 2), ein mildernder Ausdruck für traf, verletzte; vgl. Str. 13, V. 2 und die Klage der Ceres, Str. 2, V. 10, wo „gerührt" für ergriffen, bezwungen steht. Die Nominative Hero und Er in V. 4 f. können sich nicht an den vorigen Satz anschließen, wo Hero und Leander im Genitiv stehen; die Sätze in V. 4 ff. sind daher als elliptische aufzufassen. „Hebe" (V. 4), Tochter des Zeus und der Here, Göttin der Jugend und Mundschenkin im Olymp vor Ganymed's Raub, später Gattin des Herakles, wurde als höchst liebreizendes, blumenbekränztes Mädchen in rosengeschmücktem Kleide dargestellt. Wie in V. 5 f., erscheint auch in Ovid's Heroide 19 Leander als Jäger. Das Verhältniß der Liebenden in V. 7 f. erinnert an Romeo und Julie, die auch die süße Frucht am Abgrund der Gefahr brachen. Warum Schiller nicht das Hinderniß benutzen konnte, welches in Hero's priesterlichem Stande lag, folgt aus dem in der Einleitung Gesagten. Er mußte, um die Grundidee rein zu halten, die Erinnerung an ein Vergehen gegen Aphrodite vermeiden, weil sonst der Untergang der Liebenden als eine Strafe für dieses Vergehen hätte erscheinen können.

Str. 3. „Sestos“ und „Abydos“ (V. 1 und 5), einander gegenüberliegende Oerter an der Dardanellenstraße, jenes in Europa, dieses in Asien. „Mit ew'gem Wogensturme“ heißt es in V. 2, weil die erwähnte Strömung auch bei Meeresstille an der europäischen Küste Brandung verursacht. Zu V. 1—4 vgl. bei Musäos die Stelle:

Aber mein Haus ist ein Thurm, ein umstürmter, ein himmelhoher,
Wo ich entlegen, allein mit Einer Dienerin wohnend,
Außer der sestischen Stadt, am tiefumwogten Gestade,
Nach dem Gebot der Eltern die Fluth nur habe zum Nachbar.
Nicht umringen mich dort Gespielinnen, nimmer umherstehn
Blühender Jünglinge Reihn; vielmehr in der Nacht und am Morgen
Schallt mir in's Ohr das Gebrüll der wildaufbrausenden Salzfluth.

Die schmalste Stelle des Kanals (V. 7—9), die Leander zum Uebersetzen wählte, dieselbe, die Xerxes überbrücken ließ, ist nach Herodot 7 Stadien, nach neuern Messungen 375 Toisen breit. Auch Byron schwamm hinüber und herüber.

Str. 4. V. 1 f. spielen auf Theseus und Ariadne an. Theseus fand nach Erlegung des Minotaurus zu Kreta den Ausweg aus dem Labyrinth mit Hülfe eines langen Fadens, den ihm die liebende Ariadne zu diesem Zweck gegeben hatte. V. 5 f. deuten auf Jason und Medea. Dem Argonautenführer Jason wurde vom Könige von Kolchis die Aufgabe gestellt, ein Paar wilder, ehernfüßiger, feuersprühender Stiere an einen diamantnen Pflug zu spannen und damit ein Stück Ackers umzupflügen. Die den Jason liebende zauberkundige Tochter des Königs, Medea, gab ihm eine gegen die Flamme schützende Salbe, und so gelang ihm die Lösung der Aufgabe. Die Schlußverse beziehen sich vorzugsweise auf Orpheus, der den Schattenbeherrscher bewog, ihm seine geliebte Gattin wiederzugeben. Zu V. 7 vgl. Virgil's Aen. VI, 438 (. . novies

Styx interfusa coercet) und das Ideal und das Leben, Str. 2:

> Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
> Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht.

Str. 5. „Pontus“ (V. 2) hieß bei den Alten im Allgemeinen das Meer, insbesondere das schwarze Meer; der Dardanellenkanal hieß Hellespontos. Eine schöne Schilderung einer solchen nächtlichen Schwimmfahrt, wie hier erwähnt ist, findet sich in der Ovid'schen Heroide 18. Sie hat eine romantische Färbung, wie schon folgende Verse zeigen:

> Lieblich vom Spiegelbilde der Luna glänzte der Meerplan,
> Schimmernder Tagesglanz herrscht' in der schweigenden Nacht.
> Nirgendwoher ein Laut ertönt dem lauschenden Ohre,
> Nur der Welle Geschwätz, die um den Schwimmenden spielt.
> Alcyonen allein, des Ceyx gedenk, des geliebten,
> Klagen, ich weiß nicht was, ferne mit süßem Getön.

Str. 6. Ich habe früher an der Verbindung „den die Liebe ihm in seligem Umfangen aufgespart“ (V. 5 f.) mit Unrecht Anstoß genommen; es ist dieselbe Verbindung, wie in dem tadellosen Satze: „Der Rächer, den er sich in seinem Sohn erzogen.“ Aehnlich, wie in V. 9 f., doch minder schön, drückt sich Ovid aus:

Frigida deserta littora turre peto.

Str. 7. „Im Raub“ (V. 2), über dem Rauben (bei Ovid: furta). Die Verse 4—7, als nähere Bestimmung zu V. 2, schleppen etwas nach. V. 8—10: der das Glück nicht unter Todesgefahr genießt. Bei Musäos droht dem Liebenden dreifache Todesgefahr: in den Wellen der Meerenge, von den Eltern der Hero, und vom Volke zu Sestos, wenn er bei der Priesterin ertappt wurde.

Str. 8. Man beachte in V. 1—6 die reiche poetische Aus-

schmückung des Gedanken: Ein Tag nach dem andern verging, doch sie bemerkten nicht des Herbstes Erscheinen, nicht des Winters Herannahn. Den Gedanken in den zwei Schlußversen legte der entgegengesetzte in dem Ovid'schen Pentameter nahe: Et querimur parvas noctibus esse moras. — Ob es nicht in V. 8 besser hieße: Immer engern, engern Kreis, ähnlich wie im Tell (II, 1): „in engerm stets und engerm Kreis"?

Str. 9. Zu V. 1 f. vgl. Virgil's Georg. I, 208:

Wann die Wage dem Tag und dem Schlaf gleichschwebende Stunden
Wog, und für Licht und Schatten den Kreis in der Mitte zertheilte.

Die Sonne tritt am 23. September in das Zeichen der Wage, oder vielmehr so würde es sein, wenn kein Vorrücken der Nachtgleichen stattfände; jetzt liegt der Herbstpunkt nahe bei den Sternen auf der linken Schulter der Jungfrau. „Sah hinab die Sonnenrosse fliehen u. s. w." (V. 5 f.); die Sonne scheint, wenn sie sich dem Horizont nähert, rascher vorzurücken; die Mythologie erklärt dieses aus der Eile der Sonnenrosse, den Okeanos zu erreichen, und der Abschüssigkeit der Sonnenbahn an dieser Stelle. In V. 9 wirkt das im Allgemeinen fehlerhafte Zusammenfallen der Wort- und Versfüße malerisch zur Darstellung der Windstille.

Str. 10. V. 5 wird, wie die gewöhnliche Interpunktion zeigt, meistens als abgekürzter Relativsatz zu „Zügen" (V. 4) aufgefaßt. Besser scheint es mir, „aufgestiegen kam" (im Sinne von stieg auf) zusammenzunehmen und demnach das Komma hinter „aufgestiegen" zu tilgen, weil alsdann „schwärzlich grauen" (V. 4) und „buntes" (V. 6) sich am besten nebeneinander erklärt. V. 4 ist dann nähere Bestimmung zu „kam aufgestiegen"; das bunte Heer der Tethys (die farbenschillernden Fische) erscheint, so lange es noch in einiger Tiefe ist, in schwärzlich grauen Zügen. Für „Thetis", wie

Schiller schrieb, ist auch hier (vgl. die Bemerk. zum Gedicht Der Abend Str. 2) Tethys zu setzen; gleicher Verwechselung machen sich auch die französischen Dichter bisweilen schuldig; so sagt Lamartine im Golfe de Baya: Plongé dans le sein de Thétis, le soleil u. s. w. Wie Schiller V. 7 f. von den Fischen überhaupt, so sagt bei Ovid Leander von den Delphinen insbesondere, daß sie mit dem Liebesbund bekannt seien. „Hekate" (V. 10), eine Tochter der Nacht (nach Andern des Tartarus, nach Andern Jupiters), eine unterirdische, nächtliche Zaubergöttin. Nach Hesiodus erstreckte sich ihre Herrschaft über Erde und Meer, ja über die ganze Natur.

Str. 11. Auf eine merkwürdige Weise sondert und vermengt auch wieder Hero in der Anrede dieser und der drei folgenden Strophen die Begriffe des Elements und des Meergottes Poseidon. In Str. 11 und 12 spricht sie zum Element, in 13 zum Poseidon. Das Element ist ihr auch ein Gott; der Vers „Schöner Gott, du solltest trügen?" ist an die unmittelbar angeschaute schöne Meeresfläche gerichtet, dagegen „Gott der Wogen" (Str. 13, V. 1) Anrede an Poseidon. Sie unterscheidet beide Begriffe; denn sie legt dem in Str. 11 f. angeredeten Gotte Eigenschaften des Elements, dem in Str. 13 angeredeten Handlungen einer Person bei; auch bezeichnet sie durch eine Veränderung der Anrede den Uebergang von einem Begriff zum andern. Sie vermischt aber auch beide wieder; denn die Liebe Poseidons zur Helle ist ihr ein Beweis, daß das Element Sinn für Liebe hat. — In Betreff der Trennung des Adjectivs „schönen" (V. 1) von seinem Hauptwort durch den Versschluß, die auch in Str. 1, V. 1 und Str. 22, V. 4 sich findet, verweise ich auf die Bemerkungen zu Str. 12 des Eleusischen Festes zurück.

Str. 12. Von einer Schuld des Uebermuthes, die Hero zu büßen gehabt hätte, kann, wie sich hier zeigt, nicht die Rede

sein; sie spricht ja dem Element den wärmsten Dank aus. Höchstens könnte man, daß sie noch fortwährend, nachdem schon dreißig Sonnen in heimlichem Liebesglück entflohen sind, um dasselbe bittet, als eine sündige Ueberschreitung des Maßes ansehen.

Str. 13. „Helle“ (V. 4), Tochter des Athamas und der Nephele, wollte, um den Verfolgungen ihrer Stiefmutter Ino zu entgehen, mit ihrem Bruder Phrixus auf einem ihr von Nephele geschickten goldnen Widder nach Kolchis flüchten, ertrank aber in der Dardanellenstraße (daher Hellespontos, Meer der Helle benannt) oder, wie Schiller es mit freier Erfindung darstellt, wurde vom liebenden Poseidon in den Meergrund hinabgezogen. Bei Ovid bezieht sich Hero in der Anrede an Poseidon auf zahlreiche andere Geliebten desselben (Amymone, Tyro, Alcyone u. s. w.).

Str. 14 führt den Mythus von der Helle weiter aus und stellt sie als Schutzgöttin der Schiffer und verfolgten Liebenden dar. „Deine wilden Triebe“ (V. 5) zeigt, daß es mit dem Verse „Aber du bist mild und gütig“ (Str. 11, V. 9) nicht so gar ernst gemeint war.

Str. 15. Mit V. 1—6 vgl. die spielende Weise, wie bei Ovid Leander des leitenden „vertrauten Zeichens“ gedenkt:

Mag nach der glänzenden Kron' und Andromeda schauen ein Andrer,
 Oder dem Bilde des Bärs, schimmernd am eisigen Pol . . .
Zuverlässiger strahlt mir ein Licht, weit sichrer als jene,
 Das als leitender Stern nimmer in Dunkel mich läßt.

Bemerkenswerth ist in V. 6 „Wandrer“ für Schwimmer. Wie Schiller hier in V. 7—10 die Anzeichen des Sturms erscheinen läßt, in der folgenden Strophe aber sogleich den Sturm auf seinem Höhepunkt darstellt, so verfährt er auch im Taucher Str. 11 und 12 mit dem dort geschilderten Wasserphänomen. Sehr wirksam ist hier die polysyndetische Verbindung zur

Versinnlichung der rasch nacheinander eintretenden verschiedenen Sturmvorboten.

Str. 16. Zur Vergleichung mit dieser Strophe empfehlen wir die Beschreibung des Sturms in Virgil's Aen. I, 82 ff., an deren Nachbildung Schiller sich schon früh versucht hatte, und die ihm ohne Zweifel auch hier vorschwebte. V. 1 f. erinnert an das Virgil'sche ponto nox incubat atra („auf der Fluth liegt düsteres Nachtgraun"). Die Kürze des Schiller'schen Ausdrucks und die männliche Cäsur in V. 2 wirken malerisch. Zu V. 4 vgl. bei Virgil:

Ringsum donnert der Pol und von Leuchtungen zucket der Aether.

Mit den „Felsengrüften" (V. 5) sind die in Aeolia gemeint (Aen. I, 50), wo Aeolus die „aufrührerischen" Stürme durch strenge Herrschaft zähmt. „Werden alle Stürme los;" vgl. bei Virgil:

. . . . die Wind' in tummelndem Schwarm, wo sich Ausgang
Oeffnete, stürzen hervor und durchwehen die Lande mit Wirbeln.
Rasch umziehn sie das Meer, und ganz von dem untersten Grund auf
Wühlen es Eurus und Notus zugleich u. s. w.

Str. 17. „Erbarme" (V. 2) ist dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entgegen hier ohne das reflexive Pronomen gebraucht; so sagt Schiller auch „thürmend" statt sich thürmend (Spaziergang, V. 72), „aufthürmend" (Melancholie an Laura, Str. 3), „wundernd" (Spaziergang, V. 120), „wenden" statt sich wenden (Flüchtling) u. s. w. Statt „erhören" (V. 4) sollte man erhörten erwarten. Die beiden Bedingungssätze ohne Nachsatz in V. 4—6 sind von derselben Art, wie die im Lied von der Glocke V. 231 f. (Wenn der Guß mißlang! Wenn die Form zersprang!"); als Nachsatz ist etwa zu ergänzen: Wie unglücklich wäre ich dann! Man hat die Verse 7—10 als ein „sehr erkältendes" Anhängsel zu der

lebhaften Schilderung des Sturms in Str. 16 getadelt. Sie sollen nicht diese Schilderung ergänzen, sondern werden der geängstigten Liebenden von dem Gedanken eingegeben, daß, während Alles eine sichre Zuflucht vor dem Sturm sucht, ihr Geliebter allein vielleicht dem Aufruhr der Elemente trotze, und sind daher ganz an ihrer Stelle.

Str. 18—20. Man übersehe nicht, wie der Dichter das Phänomen des Sturms und somit auch das Gefühl der bangen Entscheidungslosigkeit durch die mit der Beschreibung abwechselnden Selbstgespräche der Hero zu verlängern gewußt hat, — ein retardirendes Motiv, das er auch oft anderswo, z. B. im Taucher, angewandt. Zu der Schilderung in Str. 20, V. 2 f. vgl. Homer's Od. III, 290:

> Und unermeßliche Fluth, die empor schwoll gleich den Gebirgen.

Zu V. 3 f. Od. V, 401 f.:

> Jetzo hört' er ein dumpfes Getös' an den Klippen des Meeres,
> Hoch auf donnerte dort an des Eilands Küsten die Brandung.

Zu V. 5 f. Od. III, 296 f.:

> . . . . Die Schiffe zerschlug an den Klippen der Ansturz
> Brandender Fluth.

Str. 21. Man könnte in V. 1 eher erwarten, Amphitrite, die Hauptherrin des Meeres, genannt zu finden. Allein auch der Aphrodite wurde als einer aus dem Meer entsprossenen Göttin Gewalt über die Meerwogen zugeschrieben, weßhalb sie von Seereisenden angerufen wurde (εὔπλοια, σώτειρα, marina); vgl. die Horazische Ode I, 3 (Sic te diva potens Cypri u. s. w.). Bei Musäos betet auch Leander im Sturm zu Aphrodite. Zu V. 6 „Einen Stier mit goldnem Horn" vgl. Odyssee III, 425 ff., wo das Vergolden der Hörner eines zum Opfer bestimmten Rindes geschildert wird. Die „Göttinnen

der Tiefe" (V. 7) sind nicht die des Tartarus, sondern die Göttinnen des Meers: Amphitrite, die Okeaniden und Nereiden. Die „Götter in der Höh'" scheinen nicht sowohl die des Olymps, als die des Luftkreises (Zeus, Aeolus und die Winde) zu sein, da die Atmosphäre und das Meer der Schauplatz der Stürme sind. Das Ausgießen von Oel in bewegte Wellen wird als Mittel zur Beschwichtigung derselben angegeben; doch scheint es hier nicht glücklich verwendet. Uneigentlich gemeint, gefällt es nicht, da das Bild sich nicht recht mit der Würde der Götter verträgt, und eigentlich gemeint noch weniger, da die Götter nicht durch physische Mittel, sondern durch ihr bloßes Gebot den Zorn der Wellen zum Schweigen zu bringen.

Str. 22. Ino, die Tochter des thebanischen Königs Kadmus, Gemahlin des Athamas, hatte Juno's Zorn dadurch erregt, daß sie den jungen Bacchus, den Sohn Jupiter's und ihrer Schwester Semele, säugte. Aus Rachsucht machte Juno den Athamas rasend. Vor ihm, der schon seinen ältesten Sohn an einem Felsen zerschmettert hatte, floh Ino mit dem jüngsten und stürzte sich, vom Gatten bis auf eine Klippe am Meer verfolgt, mit dem Knaben in die Fluth. Sie ertrank nicht, sondern wurde, wie ihr Sohn, eine Meergottheit. Unter dem Namen Leukothea (weiße Göttin) war sie fortan Beschirmerin der Seefahrer. Ueber ihren „heil'gen Schleier" (V. 7) vgl. Homer's Od. V, 336 ff.:

Diese sah mit Erbarmen den irrenden Dulder Odysseus,
Und wie ein Wasserhuhn flog schnell sie empor aus dem Strudel,
Setzte sich dann auf des Floßes Gebälk und redete also: . . .
Auf und handele so — du scheinst nicht ohne Bedacht mir —
Zeuch dir aus das Gewand und laß in dem Sturme den Floß nur
Treiben; du selbst erstrebe mit schwimmenden Händen die Landung
An der Phäakier Land, allwo dir Rettung bestimmt ist.
Da! umgürte dich schnell mit diesem unsterblichen Schleier

Unter der Brust, und verachte die drohenden Schrecken des Todes.
Aber sobald mit den Händen das feste Land du berührest,
Wirf alsdann den gelösten zurück in die dunkele Meerfluth
Fern hinweg vom Gestade, mit abgewendetem Antlitz.

Str. 23. Ergreifend ist hier der Contrast zwischen der Heiterkeit der Natur und dem schrecklichen Menschengeschick, welches der letzte Vers ankündigt und die folgende Strophe uns vorführt. „Eos“, Aurora, wird von den Künstlern bald mit einem Zwei-, bald mit einem Viergespann dargestellt.

Str. 24. V. 2 enthält eine französirende Wendung: qui ne manque pas à etc., ähnlich wie im Gang nach dem Eisenhammer Str. 2, V. 7: „Und meinte seiner Pflicht zu fehlen.“ Bei Schiller sind solche Wendungen nicht selten; so heißt es z. B. dem französischen aimer à faire qch. entsprechend im Gedicht das Mädchen von Orleans: „Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen,“ und im Gedicht Einem jungen Freunde: „Fühlst du dir Stärke genug . . . zu kämpfen,“ si vous vous sentez assez de force pour soutenir ce combat.

Str. 25. Die Apostrophe an „Venus“ (Aphrodite) am Schluß der Strophe könnte zu einer irrigen Beziehung des Ausdrucks „ernste Mächte“ (V. 1) verleiten. Daß unter diesen nicht Venus mitverstanden sein kann, zeigt schon das Beiwort „freudig“ (V. 9) und der ganze Ton der an sie gerichteten Worte. Die „ernsten Mächte“ sind die Gottheiten der Luft und des Meers, der beiden Sturmelemente, deren Recht, unbekümmert um das Wohl des Einzelnen ihren strengen, großen Gang zu gehen, die Liebenden nicht anerkannt hatten. Daß Hero an Meer und Luft zusammen denkt, zeigt die fortwährende Nebeneinanderstellung beider in unserm Gedichte; in Str. 21 fleht sie zu allen Gottheiten der Tiefe und der Höhe, in Str. 23 heißt es: „Heiter lächeln Luft und See“; in Str. 25 wird neben der „öden Tiefe“ gleich „des Aethers Licht“ genannt u. s. w.

Str. 26. Hier begegnet uns wieder eine ähnliche Vermischung zweier Vorstellungen, wie in Str. 11—13. „Er selber ist ihr Grab" bezieht sich auf das Element, ebenso: „zieht er freudig fort"; dagegen „gießt aus der unerschöpften Urne" ruft das Bild eines Stromgottes hervor, welcher aus seiner Urne den Weltstrom Okeanos ausfließen läßt.

Das Taschenbuch für Damen 1802 hat folgende abweichende Lesarten:

Str. 5, V. 8. Steurend nach dem fernen Strand,
Str. 12, V. 1 f. In den öden Felsenmauren
Müßt' ich freudlos einsam trauren (st. trauern).
Str. 13, V. 7 ff. Schnell von ihrem Reiz besieget,
Griffst du aus dem finstern Teich,
Zogst sie von des Widders Rücken
Nieder in dein fluthend Reich.
Str. 20, V. 4. Donnernd sich am Fuß der Klippen.

In den Körner'schen Ausgaben lautet Str. 11, V. 9: „Aber du bist hold (statt mild) und gütig." Auch bei diesem Stücke ist in dem Manuscript der beabsichtigten Prachtausgabe der Zusatz zur Ueberschrift („Ballade") gestrichen.

---

58. Kassandra.

1802.

In einem Briefe Schiller's an Göthe vom 11. Februar 1802, worin von ökonomischen Angelegenheiten, die ihm die Geistesfreiheit raubten, die Rede ist, heißt es am Schlusse: „Unter diesen Umständen hat das kleine Gedicht Kassandra, das ich in einer ziemlich glücklichen Stimmung angefangen, nicht viel Fortschritte machen können." Am 18. Februar schrieb er an Körner über das Gedicht „Die vier Weltalter" und fügte hinzu:

„Ich habe noch verschiedene andere angefangen, die mir aber ihrem Stoffe nach zu ernsthaft und zu poetisch sind, um bei einer vermischten Societät und bei Tische (er meinte das Göthe'sche Abendkränzchen) zu coursiren." Ohne Zweifel gehörte zu diesen Kassandra, und wohl auch das später zu besprechende Thekla. Zum Abschluß gelangte Kassandra erst im August 1802. „Damit du den Glauben an meine Productivität nicht ganz verlierest," schrieb Schiller an Körner am 9. September, „so lege ich die Kassandra bei, ein kleines Gedicht, das den vorigen Monat entstanden ist. Du wirst vielleicht bedauern, daß die Idee zu diesem Gedicht, welche vielleicht der Stoff einer Tragödie hätte werden können, nur lyrisch ausgeführt worden." Schiller muß auch das Gedicht Thekla, das er nicht erwähnt, beigefügt oder bald nachgesandt haben; denn Körner antwortete den 19. September: „Deine neuen Gedichte haben mir wieder einen schönen Genuß gewährt. Beim ersten Lesen der Kassandra entstand freilich die Idee, daß ich für diesen Stoff eine dramatische Behandlung von dir gewünscht hätte. Ich dachte schon auf einen Plan, musikalische Pracht mit der Darstellung zu verbinden. Die Chöre der Griechen und Trojaner, und die festlichen Handlungen im Tempel gäben einen herrlichen Stoff zu einer Oper. Nur gibt es für das Drama keinen befriedigenden Schluß. Der eigentliche Schluß ist die Zerstörung von Troja, und bei deiner Behandlung erscheint sie im Hintergrunde. In deiner Darstellung schätze ich besonders die rührende Weiblichkeit, ohne Nachtheil der Kraft ... Das zweite Gedicht hat für mich viel Anziehendes; der Ton ist trefflich darin gehalten — eine hohe Rührung mit der größten Einfachheit verbunden" — worauf Schiller am 11. Oktober erwiederte: „Mich freut's, daß das Liedchen der Thekla deinen Beifall hat. Ich habe es mit Liebe gemacht."

Kassandra oder Alexandra, die schönste unter den Töchtern

des Priamus und Zwillingsschwester des Sehers Helenus, erscheint bei Homer noch nicht als Seherin. Nach Servius gelangte sie auf folgende Weise zur Gabe der Weissagung: Apoll liebte sie und bat sie um Liebesgunst. Sie versprach diese unter der Bedingung, daß er ihr die Kunde der Zukunft verliehe. Apoll gewährte ihr die Bitte, fügte aber, da sie ihr Versprechen nicht hielt, seinem Geschenk den Fluch hinzu, daß ihre Vorhersagungen nicht geglaubt werden sollten. Als eine solche vergebens warnende Seherin erscheint sie in Aeschylus Agamemnon und bei Virgil, Aen. II, 254:

Jetzt auch erschließt Kassandra den Mund annahendem Schicksal,
Der, auf des Gottes Gebot, nie sprach, daß glaubten die Teukrer.

Bei den Alten erscheint Kassandra, wenn der Gott sie beseelt, häufig als eine Rasende, so bei Quintus Smyrnäus XIII, 517 ff.:

Als sie nun sah, wie die unheilvollen Zeichen sich häuften,
Drohend der Stadt mit Verderben, da schrie sie laut, wie die Löwin
Aufschreit .... Lang flattern die glänzenden Locken
Um die schneeige Schulter und wallen herab auf den Rücken;
Glühend rollet ihr Aug', und wie hin und her in dem Windzug
Wallend das Rohr sich bewegt, so bewegt sich der Wandelnden Nacken.

Aehnlich ist Fr. Stollberg's Darstellung in seiner Ode Kassandra. Unser Dichter faßte die Seherin nicht als eine tobende Mänade auf, sondern als eine stille Unglückliche, die sich mit ihrem Kummer von der Welt zurückzieht (Str. 3). Was sie aber zur Unglücklichen macht, ist nicht so sehr der Unglaube an ihre Weissagungen, der Hohn, womit man sie aufnimmt, als vielmehr der klare Blick in die Zukunft, die Gabe der hellen Erkenntniß. Dieß ist das schwere Geschick, dem ihre Seele erliegt.

Dann ist aber auch unverkennbar, daß Kassandra nach Schiller's Auffassung in viel umfassenderm Sinne eine Repräsentantin

aller derer sein soll, die zu sehr in die Tiefen des Lebens geblickt (Str. 11, V. 7 f.), und darüber den frohen Genuß der Gegenwart („der Stunde fröhlich Leben“ Str. 9, V. 7) eingebüßt haben. Man braucht nicht, wie Kassandra die Gabe der Weissagung zu besitzen; man braucht nur mit Schiller den tiefen Hang zu haben, durch ernste Prüfung und Betrachtung des menschlichen Looses den glänzenden Duft, womit der Augenblick unsre Sinne umhüllt, zu verscheuchen, so ist der kindliche Frohsinn dahin, so mischt sich, wie dies von Schiller seine Biographen berichten, jeder Freude sogleich der tiefste Ernst bei, so drängt sich die Idee von der Flüchtigkeit menschlichen Glücks selbst in das rauschendste Gewühl der Lust. — Diese Auffassung des Gedichtes bezeichnet freilich ein neuerer Interpret nach seiner gewöhnlichen absprechenden Weise als ganz verfehlt und unrichtig. Er läugnet den angedeuteten Charakterzug des Dichters, den dessen Schwägerin, die ihn doch wohl besser kannte, ausdrücklich bezeugt; er kümmert sich nicht um das Wort „Herb ist des Lebens innerster Kern,“ das der Dichter sogar seinem Punschliede einflicht. Er sieht in Kassandra eben nur Kassandra und will nichts davon wissen, daß sie uns als Vertreterin Anderer vorgeführt sei. Hoffmeister, als hätte er die Möglichkeit dieser flachen Auffassung unseres Gedichtes vorausgesehen, schließt seine Betrachtung desselben mit den Worten: „Weil die wunderherrliche Romanze sich an ein Interesse der Menschheit anknüpft, läßt sie auch in den Lesern einen unvertilgbaren Eindruck zurück. Was soll uns auch die vollendetste Poesie, wenn sie nur die Oberfläche der Seele berührt? Hier haben wir einen überwiegenden Ideengehalt in einem kleinen lyrischen Epos, das seinem längsten Umfang nach zugleich ein dramatischer Monolog ist. Das Gedicht erfüllt uns in der That mit einem tragischen Gefühl. Das tiefe Mitleid, welches der bodenlose Jammer der Seherin in uns erweckt, schlägt plötzlich in Furcht

um, wenn wir uns erinnern, daß wir selbst diesem Jammer mit jeder höhern Sprosse der Einsicht und Erfahrung näher rücken ... Je tiefer wir den menschlichen Verhältnissen auf den Grund schauen, je besonnener wir unsere eigene Zukunft berechnen, desto unglücklicher fühlen wir uns."

Götzinger macht auf die innere Aehnlichkeit unsers Gedichtes mit der Jungfrau von Orleans aufmerksam. Auf Johanna ist eine Bürde gelegt, die sie nicht zu tragen vermag; das Gebot, aller irdischen Leidenschaften sich zu entäußern, ähnlich wie unsrer Seherin das Schicksal auferlegt ist, auf alles Glück der Gegenwart zu verzichten. Beide sind allzuschwache Werkzeuge in der Hand eines Höhern. Und wenn Kassandra sagt:

> Dein Orakel zu verkünden
> Warum warfest du mich hin
> In die Stadt der Ewigblinden
> Mit dem aufgeschlossnen Sinn? u. s. w.

so finden wir in dem berühmten Monolog Johanna's, im Anfange des vierten Aktes („Wärst du nimmer mir erschienen u. s. w.") dasselbe Seelenzerwürfniß. Dieser innern Verwandtschaft entspricht eine äußere Aehnlichkeit. Der Monolog geht zuletzt in die Strophenform unsers Gedichtes über. Beide beginnen auch mit derselben Situation, einer Schilderung allgemeiner festlicher Freude; auf Krieg und Haß folgt Frieden und Freude. Und wie im Drama, so kann auch im Gedicht nur Eine traurige Seele in aller Andern Lust nicht einstimmen.

Str. 1 und 2. Die beiden Strophen, welche die festliche Freude der Troer über die bevorstehende Vermählung Achill's (des „Peliden") mit „Priam's schöner Tochter" Polyxena schildern, bilden die Einleitung, die beiden Schlußverse der zweiten Strophe den Uebergang zum Hauptgegenstande. Schiller folgt hier der spätern Sage über Achill's Tod, wornach dieser

bei der Hochzeit mit Polyxena durch Paris mit einem Pfeil tödtlich verwundet wurde, während er im Gedicht Nänie die ältere Sage, daß Achill vor Troja kämpfend gefallen sei, zu Grunde gelegt hat. Mit „Lorbeerreisern“ (Str. 2, V. 1) sind die Festfeiernden geschmückt, weil der Lorbeer dem Apoll geheiligt war; und in Apollons Tempel strömen sie vorzugsweise, weil dort die Hochzeitsfeier stattfand. Der „Thymbrier“ (Str. 2, V. 4) oder wie es richtiger heißen sollte, der Thymbräer hieß Apoll von Thymbra, einem troischen Flecken, wo er besonders verehrt wurde.

Str. 3. Der Inhalt dieser Strophe bildet einen wirkungsvollen Contrast zu dem der einleitenden Strophen. „Die Priesterbinde“ (V. 7), infula, vitta, στεμμα, der Priesterstab, ςκῆπτρον, und das lange weiße Gewand waren die Hauptinsignien des Priesterstandes. Das Wegwerfen der Binde zeigt, daß sich der Schmerz über das aus ihrem Beruf erwachsene Unglück zu einer leidenschaftlichen Höhe steigert, wodurch dann zugleich der Ausbruch dieses Schmerzes in einen pathetischen Monolog motivirt ist, der sich bis zur Schlußstrophe erstreckt.

Str. 4 und 5. Str. 4, V. 1—5 stellt der freudigen Stimmung des Volks und dem Glück ihrer Eltern und Schwestern ihre eigene Trostlosigkeit gegenüber, die dann in V. 6—8 zuerst allgemein motivirt wird. Den Schlußgedanken „Seh' ich das Verderben nahn“ führt Str. 5 specieller aus. Hier wird in V. 1—4 das als furchtbare Vision Geschaute sehr passend nur dunkel angedeutet und negativ bezeichnet, und zwar in drei schönen Gegensätzen, deren zwei erste conform gebildet sind, während im dritten das Gedankenverhältniß umgekehrt ist. „Eine Fackel seh' ich glühen“ und „Nach den Wolken seh' ich's ziehen“ bezeichnen etwas in prophetischer Ahnung Geschautes, die jedesmal beigefügten Verse etwas Gegenwärtiges; umgekehrt deutet V. 5 auf das leibhaftig Angeschaute, und das

Folgende auf das „im ahnungsvollen Geist" Vernommene. Der Singular „Fackel" als Hindeutung auf die in die Paläste und Häuser geschleuderten Feuerbrände (vgl. die Zerstörung Trojas bei Schiller: „Und nach dem Giebel fliegen Feuerbrände" u. s. w.) däucht mir nicht ganz beifallswerth. Die jüngst aufgestellte Erklärung, daß darunter die allererste gegen ein trojanisches Haus geschleuderte Fackel zu verstehen sei, ist doch gar zu gesucht. „Hymen", der Gott der Ehe, wird hier selbst mit einer Fackel in der Hand gedacht; bekanntlich trug bei der Hochzeitsfeier die Mutter der Braut die Hochzeitsfackel vor. In V. 7 „des Gottes Schreiten" scheint der Dichter den Ausdruck absichtlich unbestimmt gehalten zu haben; die Eris kann er hier nicht (wie in Str. 16, V. 5) gemeint haben, da er dann wohl „der Göttin" gesagt hätte. Wie sehr Schiller es liebte, ein drohendes Schrecknis durch Unbestimmtheit der Bezeichnung (besonders, wie hier Str. 5, V. 3, durch das Pronomen es) in ein schauerliches Zwielicht zu stellen, ist beim Taucher ausführlicher nachgewiesen.

Str. 6—7. „Pythischer" (Str. 6, V. 8) heißt Apoll, weil er zu Pytho (ursprünglich Name von Delphi und der Umgegend) besonders verehrt wurde, nach Andern von seinem Siege über die Schlange Python. An dem Schlußverse von Str. 7 kann man Anstoß nehmen. Der Parallelismus der Gedankenform in ihm und dem vorhergehenden Verse läßt ein entsprechendes Verhältniß des Inhalts erwarten; dies fehlt aber. Die Verbindung des vorletzten Verses mit dem Frühern ist ja offenbar diese: Es ist unnütz, ein Leid vorherzusehen, das man nicht abwenden kann; das verhängte Leid ist ein solches, es muß geschehen, eben weil es verhängt ist. Ich kann aber nicht sagen: Das gefürchtete Leid muß nahn, eben weil es gefürchtet wird. V. 7 enthält eine allgemein gültige Sentenz, V. 8 kann nur von bestimmten einzelnen Fällen gelten.

Str. 8. Das Adjectiv „nahe" (V. 2) sagt, streng genommen, nicht genug. Häufig frommt es noch, den Schleier von einem bevorstehenden Unglück zu lüften, selbst wenn es nahe droht; man erwartet dafür unabwendbar. V. 3 und 4 sagen: Nur für den, dem die Zukunft verhüllt (allgemeiner: dem ein tieferer Blick in das Leben versagt) ist, der sich also noch mit trügerischen Hoffnungen („Irrthum") schmeicheln kann, ist Lebensgenuß möglich; die Kenntniß der Zukunft ist Gift, ist Tod für alle Lebensfreude. „Den blut'gen Schein (V. 6), die Scheinbilder der blutigen Scenen, die ihr bevorstehen. Wie Kassandra in V. 7 f. klagt, daß sie als eine schwache Sterbliche die schreckliche Bürde eines solchen Wissens zu tragen habe, so sagt die Jungfrau von Orleans in dem bezeichneten Monolog:

Mußtest du auf mich ihn laden,
Diesen furchtbaren Beruf? . . . .
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen,
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Str. 9. Vielleicht sagte Schiller „freud'ge Lieder" (V. 3) noch in besonderer Beziehung auf „Stimme" (V. 4). Als Prophetin trug Kassandra ihre Aussprüche in recitirendem Halbgesange vor; demnach würden die beiden Verse sagen: Seit ich deine prophetischen Lieder singe, sang ich kein freudiges Lied mehr. „Den Augenblick" (V. 6) d. h. den gegenwärtigen, den Genuß des gegenwärtigen Augenblicks; so wie auch in V. 7 zu „der Stunde" das Adjektiv gegenwärtig hinzuzudenken ist; vgl. in der Gunst des Augenblicks:

Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Str. 10 und 11. Schiller läßt Kassandra hier ihr Unglück von der Stunde an datiren, wo sie Priesterin Apoll's ward. An die in der Einleitung erwähnte Veranlassung, warum Apoll ihr die Gabe der Weissagung verlieh, hat er nicht erinnert, weil dies für die Hauptidee des Stücks unwesentlich oder vielmehr sogar störend war. Zu Str. 11 bemerkt ein neuerer Interpret: „Der Dichter nimmt an, daß die Vermählung der Polyxena mit Achill in den Frühling fällt, und seit der Zeit, wo diese Vermählung in Aussicht stand und Friede eingetreten, alle Jünglinge und Jungfrauen ihr Herz wieder der Liebe und Lust geöffnet haben." Davon steht nichts in Str. 11. Kassandra stellt ganz allgemein sich selbst, die nie das Glück einer frohen Braut gekannt (Str. 10, V. 1 f.), die nie den die Erde festlich schmückenden Lenz mit Freude begrüßt, ihren „in der Jugend Lustgefühlen" dahinlebenden Freundinnen entgegen.

Str. 12. „Den Besten der Hellenen" (V. 3) nennt auch Homer den Achill (ἄριστος, μέγα φέρτατος). „Neidet" (V. 8) ist ein Beispiel der Freiheit, womit Schiller die einfachen Verba statt der abgeleiteten brauchte; vergleiche im Gedicht An die Freunde: „Das ist nicht zu streiten" (statt bestreiten).

Str. 13. Homer nennt den Geliebten der Kassandra Othryoneus (Il. XIII, 363 ff.). Bei Virgil heißt er Koröbus (Aen. II, 340 ff.). „Ein stygischer Schatten" ist Koröbus Schatten, nicht, wie man es neuerdings seltsam genug gedeutet hat, „der Styx als Schatten." Dem prophetischen Blick der Kassandra tritt, wenn sie ihm nahen will, das Bild des Hingeschiedenen zurückschreckend entgegen. Er fiel nach Virgil (Aen. II, 402 ff.) bei der Eroberung Troja's in der Vertheidigung Kassandra's.

Str. 14. „Ihre bleichen Larven" (V. 1), meiner Eltern, Geschwister, Freunde u. s. w. Larven. „Larven" sind

hier nicht, wie behauptet worden, „die nächtlichen Spuk treibenden Geister der Bösen," sondern die von Kassandra vorausgeschauten larvenähnlichen bleichen Gesichter der Todten mit ihren starren Zügen.

Str. 15. Auch ihren eignen Tod sieht Kassandra mit prophetischem Blick. Sie starb mit Agamemnon, dem sie bei der Vertheilung der gefangenen Troerinnen zugefallen war, in Mycene unter den Händen der von Aegisth bestellten Mörder. „Mein Geschick vollenden" erinnert an das Homerische πότμον ἐφέπειν, das Voß (Od. XIV, 274) „Das Schicksal vollenden" übersetzt hat.

Str. 16. Man könnte die Strophe für überflüssig halten, da sie zur Charakteristik Kassandra's nichts beiträgt. Schiller wollte aber wohl ihre Visionen als begründet darstellen, indem er wenigstens den Beginn der Erfüllung andeutete, und gewann durch das flüchtig skizzirte Gemälde zugleich einen passenden Abschluß des Monologs und einen ergreifenden Gegensatz zu zu dem Bilde festlicher Freude, womit sich das Stück eröffnet. „Eris" (V. 5), nach Il. IX, 3 eine zum Krieg anreizende Göttin, nach Il. IV, 440 des Ares Schwester, erscheint in der spätern Sage überhaupt als Göttin der Zwietracht (Discordia). Sie, die auch den ersten Anlaß zum troischen Kriege gegeben, schüttelt jetzt beim Wiederausbruch desselben freudig ihr Schlangenhaar (vipereum crinem. Aen VI, 280). „Alle Götter fliehn davon" (V. 6); wie hat sich Schiller das gedacht? Er scheint zu unterstellen, daß die Götter, die bekanntlich an dem trojanischen Kriege den lebhaftesten Antheil nahmen, zum Hochzeitsfeste friedlich vereinigt gewesen, bei Achill's Fall aber, der das Signal zu neuem Kampfe sein mußte, eilig auseinander geflohen seien, um sich wieder zum Kriege anzuschicken, und jeder dem von ihm begünstigten Volke beizustehen. Oder verließen die Götter nun alle die Troer, weil sie über ihre Treulosigkeit

zürnten? Auf den Gedanken, beim Wiederausbruch des Krieges sich ein Gewitter über Troja zusammenziehen zu lassen, hat den Dichter vielleicht Il. XX, 47 ff. geführt, wo Zeus und Poseidon den Kampf der Götter mit Donner und Erdbeben begleiten. Zugleich kündet das Gewitter symbolisch das Troja bedrohende Verderben an. Faßt man „des Donners Wolken" bloß als bildliche Bezeichnung drohenden Unglücks, so entzieht man dem Schlußgemälde einen guten Theil seiner schauerlichen Größe.

An Varianten haben wir nur wenige zu notiren. Str. 3, V. 1 lautet in den zwei ersten Crusius'schen Ausgaben: „Freudlos in der Freude (statt Freuden) Fülle"; Str. 15, V. 2 im Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1803: „Und des Mörders Auge (statt das Mörderauge) glühn"; Str. 15, V. 8 in den ältern Cotta'schen Ausgaben: „Fallen (statt fallend) in dem fremden Land."

---

59. Die Bürgschaft.

1798.

Nach Schiller's Notizenbuch wurde die Bürgschaft am 27. August 1798 (gleich nach Abschluß des Kampfs mit dem Drachen) angefangen und am 30. August beendigt. Am 28. August schrieb er an Göthe, er sei mit der Lectüre der Fabelsammlung von Hyginus beschäftigt, aus der sich wohl Stoffe zu eigenen Productionen schöpfen ließen; am 31. meldete er schon, daß zwei Balladen für den Almanach fertig seien. Dann heißt es weiter in einem Briefe vom 4. September: „Ich sende einstweilen eine der Balladen (den Kampf mit dem Drachen); die andere (die Bürgschaft) kann ich vielleicht auch noch beilegen . . . Ich bin neugierig, ob ich alle Hauptmotive, die in dem Stoffe lagen, glücklich herausgefunden habe.

Denken Sie nach, ob Ihnen noch eines einfällt. Es ist dies einer von den Fällen, wo man mit einer großen Deutlichkeit verfahren und beinahe nach Principien erfinden kann." Aehnlich schrieb er an Körner, er sei bei keiner der frühern Balladen sich der freien Kunstthätigkeit so klar bewußt gewesen, als bei den erwähnten beiden Balladen. „Auch wirst du finden," fügte er hinzu, „wenn du diese zwei Balladen kritisch untersuchen willst, daß ich sie mit ganzer Besonnenheit gedacht und organisirt habe." Dies rechtfertigt es, wenn wir beim vorliegenden Stück unsre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die künstlerische Organisation richten.

Die aus Hygin's Fabelbuche benutzte Stelle lautet: „Als in Sicilien der höchst grausame Tyrann Dionysius herrschte und seine Bürger qualvoll hinrichtete, wollte Möros den Tyrannen tödten. Die Trabanten ergriffen ihn und führten den Bewaffneten zum Könige. Im Verhör antwortete er, er habe den König tödten wollen. Dieser befahl, ihn an's Kreuz zu schlagen. Möros bat um einen dreitägigen Urlaub zur Verheirathung seiner Schwester; er wolle dem Tyrannen seinen Freund und Genossen Selinuntius überliefern, der dafür bürgen werde, daß er am dritten Tage zurückkehre. Der König gewährte ihm den Urlaub zur Verehlichung der Schwester, und erklärte dem Selinuntius, wenn Möros nicht an dem Tage sich einstellte, so müsse er die Strafe erleiden; doch Möros wäre dann frei. Als dieser nun die Schwester verehlicht hatte und auf dem Rückwege war, schwoll plötzlich der Strom durch Sturm und Regen so an, daß man weder zu Fuß noch schwimmend hinüber konnte. Möros setzte sich an's Ufer und begann zu weinen, daß sein Freund für ihn sterben solle. Der Tyrann aber befahl, den Selinuntius an's Kreuze zu schlagen, weil schon sechs Stunden des dritten Tags vorüber waren, und Möros nicht erschien. Selinuntius entgegnete, der Tag sei noch nicht vorbei. Als nun schon neun

Stunden verflossen waren, befahl der König, den Selinuntius zum Kreuze zu führen. Während er hingeführt wurde, erst da holte Möros den Henker ein, nachdem er glücklich über den Fluß gekommen war, und rief aus der Ferne: Halt, Henker, da bin ich, für den er gebürget! (Sustine, carnifex, adsum quem spospondit!). Die Begebenheit wurde dem Könige gemeldet. Dieser ließ die Beiden vor sich führen, bat sie um Aufnahme in ihre Freundschaft und schenkte dem Möros das Leben."

Unter den übrigen Erzählern dieser Geschichte ist besonders Jamblichus (de vita Pythagorica) bemerkenswerth, weil er aus Aristoxenos schöpfte, der ein Zeitgenosse Dionys des Jüngern war und den Vorfall aus des verjagten Tyrannen Munde mehrmals gehört haben will. Nach ihm hießen die Freunde Damon und Phintias und waren Pythagoräer. Um des Phintias Treue auf die Probe zu stellen, verurtheilt ihn Dionys auf eine fingirte Anklage zum Tode. Phintias, der mit Damon in Gütergemeinschaft lebt, muß noch die gemeinsamen Angelegenheiten ordnen, stellt den Freund als Bürgen, daß er vor Abend zurückkehre, und findet sich gegen Sonnenuntergang wieder ein. Dionys bittet um Aufnahme in ihren Bund, die ihm nicht gewährt wird. Von Verheirathung der Schwester, dreitägiger Frist, Hindernissen auf der Rückreise ist noch keine Rede. Dies ist die von der dichtenden Volksphantasie noch nicht ausgebildete, wahrscheinlich treue Erzählung einer wirklichen Begebenheit. Ganz dasselbe berichtet Porphyrius im Leben des Pythagoras. Nach Diodor von Sicilien stellte Phintias dem Tyrannen nach dem Leben und wurde deßhalb verurtheilt. Er bittet Urlaub um einige Tage, und erscheint erst eiligen Laufs, als Damon eben zum Tode geführt wird — also schon eine Annäherung an die spätere Gestalt der Erzählung. Aehnlich ist die Darstellung bei Cicero. Valerius Maximus nennt die Freunde Damon und Pythias.

Ueberblicken wir nun das Verhältniß von Schiller's Ballade zu dem überlieferten, von der Sage bereits ausgeschmückten Stoff, so zeigt sich zunächst, daß er hier, wie beim Polykrates, den Grundgedanken, den er dem Gedicht unterlegen wollte, schon in der Sage vollkommen enthalten fand, während er ihn in das überlieferte Märchen vom Ibykus erst hineintragen mußte. Auch die Exposition war schon in der Quelle kurz und gedrängt gegeben. Schiller durchflicht sie mit einem Gespräch zwischen Möros und dem Tyrannen; aber auch dieser Dialog ist knapp und lakonisch gehalten, und veranschaulicht dadurch zugleich die Gemüthsart der beiden Sprecher, einerseits den finster strengen Sinn des Tyrannen, anderseits den männlich kühnen Stolz des Möros. In Str. 4 bittet Möros den Freund nicht lange, er fragt nicht erst, ob er zur Bürgschaft bereit sei, und der Freund umgekehrt hält in Str. 5 eine Antwort für überflüssig und erfüllt das Verlangte schweigend als etwas, das sich von selbst versteht. Kommt diese Kürze schon überhaupt der poetischen Darstellung zu gut, so dient sie hier zugleich als höchst wirksames Mittel, um die Freundschaft der beiden Männer als eine durchaus innige, vertrauensvolle und gediegene zu charakterisiren.

An einer Aenderung, die Schiller in der Exposition vorgenommen, könnte man auf den ersten Blick Anstoß nehmen. Die Erklärung, die Hygin den König dem Selinuntius machen läßt („wenn Möros nicht an dem Tage sich einstellte u. s. w."), richtet bei Schiller der König an Möros. Dies könnte minder passend scheinen, da jene Worte eine Freundschaftsprobe für Selinuntius sein sollten. Dionys erwartet, daß Selinuntius nach solchen Vorstellungen von dem Entschluß Bürgschaft zu leisten abstehen werde. Nicht umsonst fügt er bei Hygin hin, daß Möros dann frei wäre; er will durch die Vorstellung, wie lockend jetzt für Möros die Versuchung sein Wort zu brechen sein müsse, bei Selinuntius Bedenken und Besorgniß erregen.

Allein Schiller's Aenderung erklärt sich daraus, daß er es nicht auf Darstellung des Freundes vertrauens, sondern auf Veranschaulichung der Freundes treue abgesehen hatte und daher in diesem Centrum alle Gedankenradien convergiren ließ. Nun gewinnt jener Zusatz des Tyrannen, daß dem Möros die Strafe erlassen werde, eine andere Absicht, nämlich diese, dem Möros einen stärkern Antrieb zu Untreu und Wortbrüchigkeit zu geben.

Je geringer die Veränderungen waren, die der erste Theil der Hygin'schen Erzählung verlangte, desto mehr glaubte der Dichter den zweiten umformen und erweitern zu müssen. Erstens fehlte es diesem an der wünschenswerthen Continuität. Hygin versetzt den Leser von dem am Strome weinenden Möros plötzlich nach Syrakus zum Selinuntius. Vielleicht hätte Schiller diesen zum Haupthelden, und Freundes vertrauen zur Seele des Gedichts gemacht, wäre nicht des Selinuntius Rolle, als eine völlig unthätige, für dichterische Veranschaulichung zu wenig geeignet gewesen. Sollte aber Möros der Held, und Darstellung der Freundes treue die Aufgabe der Ballade sein, so mußte die Erzählung auch den Möros fortwährend begleiten und sich so zu einem „wandernden, sich immer verwandelnden Bilde," wie Hoffmeister sagt, gestalten. Gleichwohl blieb es wünschenswerth, die gleichzeitigen Vorgänge in Syrakus der Seele des Lesers, wie des Haupthelden, gegenwärtig zu erhalten, ohne jedoch die Erzählung von Möros abspringen und gleichsam einen Scenenwechsel eintreten zu lassen. Diesem Zwecke dient die Einführung der zwei Wandrer in Str. 14 und des Hausverwalters Philostratus in Str. 15. Die beiden erstern wählte Schiller, um durch ihr Wort „Jetzt wird er an's Kreuz geschlagen" zugleich die Angst des Möros, wie die besorgnißvolle Spannung des Lesers zu steigern, den Philostratus aber als genauen Bekannten des Möros, um jede vorläufige Frage und Erörterung

zu ersparen und die Anrede an Möros sofort mit dem Rufe: „Zurück! du rettest den Freund nicht mehr!“ beginnen lassen zu können.

Als Mittel zur Versinnlichung der Freundestreue des Möros mußte sich dem Dichter sogleich die Darstellung seines Kampfs gegen eintretende Hindernisse ergeben. Aus seiner Beschäftigung mit der dramatischen Poesie hatte er aber die Ueberzeugung gewonnen, daß man einen abgezielten Eindruck auf das menschliche Gemüth erst vollständig erreicht, wenn man, wie er selbst in der Abhandlung über die tragische Kunst sagt, „eine zweckmäßige Verknüpfung mehrerer Handlungen wie ein Knäuel von der Spindel abwindet,“ und daß man nur „Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel gelangt, und die Seele erst ganz durchdringt, wenn man sie gradweise rührt.“ Demnach konnte er sich mit dem Einen, bei Hygin schon gegebenen Hinderniß nicht begnügen, sondern mußte noch eine Reihe anderer erfinden, wodurch des Freundes Liebe und Seelenstärke wiederholt und stufenweise zur Anschauung gebracht würde. Das vorgefundene Motiv des zurückhaltenden Flusses hat Schiller an die Spitze gestellt und mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit behandelt. Götzinger wünscht, daß zur Verstärkung der tragischen Wirkung Möros vorher noch in siegreichem Kampf gegen List und Gewalt seiner Angehörigen, die ihn an der Rückkehr verhindern wollen, dargestellt worden wäre. Mir scheint es, daß der Dichter gerade das rechte Maß getroffen, und eine größere Häufung der Hindernisse die Wirkung der einzelnen abgeschwächt haben würde. Wie sehr sich aber das gegebene erste Motiv unter seiner bildenden Hand verschönert hat, lehrt die flüchtigste Vergleichung mit Hygin. Das Phänomen des hochangeschwollenen, tobenden Stromes ist mit wenigen aber kräftigen Zügen gezeichnet; besonders schön sind die an Bürger's Lied vom braven Mann erinnernden zwei Schlußverse der

Str. 6, so wie der durch onomatopöetische Kraft der Wörter Strom und Meere wirkende letzte Vers der Strophe 7. In den beiden folgenden Strophen ist das Verhältniß des Satz- und des Strophenbaus zueinander sehr wirkungsvoll benutzt. In Str. 8 coincidiren die Verse 4 und 5 nicht mit den Versen; die so entstehende Störung des rhythmischen Flusses durch die Gedankenpausen ist sehr bezeichnend für die Herzensangst, worin Möros den Zeus anfleht. In Str. 9, V. 4—7 ist zugleich das Ausdrucksvolle, das im Umfang der Sätze liegt, bemerkenswerth. Die auf's Höchste gestiegene Angst, der dadurch entpreßte rasche Entschluß sind in kurzen Sätzen, die schwere Anstrengung des Schwimmens in einem längern, bis in den Schlußvers hinübergreifenden, und das Gelingen in einem kurzen nachdrucksvoll schließenden Satze dargestellt.

Unter den erfundenen Motiven ist besonders das erste, der Ueberfall durch die Räuberrotte, glücklich erdacht. Es zeigt, wie sehr Möros von dem Gedanken an seinen Freund erfüllt ist; selbst bei der unmittelbar drohenden Todesgefahr denkt er nur daran, daß an seinem Leben das des Freundes hängt. Auch hier spiegelt sich des Möros Hast und Angst in der Form der Darstellung, in dem raschen Wechsel der erzählenden und ausrufenden Sätze in Str. 11 ab. Dagegen wurde das in Str. 12 und 13 dargestellte Motiv schon von Göthe nicht gebilligt. „In der Bürgschaft," schrieb er am 5. September 1798 an Schiller, „möchte physiologisch nicht ganz zu passiren sein, daß einer, der sich an einem regnigen Tage aus dem Strome gerettet, vor Durst umkommen will, da er noch nasse Kleider haben mag. Aber auch das Wahre abgerechnet, und ohne an die Resorption der Haut zu denken, kommt der Phantasie und der Gemüthsstimmung der Durst hier nicht ganz recht. Ein ander schickliches Motiv, das aus dem Wandrer selbst hervorginge, fällt mir freilich zum Ersatze nicht ein." Diese Bedenken

sind nicht unbegründet; wenn aber Götzinger das Motiv auch aus dem Grunde getadelt, weil es ein Hinderniß sei, das nicht durch Möros eigne Kraft, sondern nur durch einen Zufall gehoben werden könne, so läßt sich dagegen einwenden: Die Veranschaulichung der Freundestreue des Möros ist Hauptzweck; jedes Motiv, das hierzu mitwirkt, ist zweckmäßig. Aeußerte sich in den frühern Motiven die Freundestreue in That und Anstrengung, so spricht sie sich hier im Gebet aus, das sich ja auch als ein feuriges Streben der Seele darstellt. Nur muß man mit Hoffmeister zugeben, daß das plötzliche Hervorsprudeln des Quells aus dem Felsen, nach der ganzen Darstellung, wenn auch gewiß nicht nach dem Sinne des Dichters, als eine Erhörung des Gebetes angesehen werden könnte, wodurch die Erzählung den Intentionen Schiller's zuwider in's Wunderbare hinüberspielen würde.

Die Einführung der zwei Wandrer und des Philostratus in Str. 14 und 15, die wir oben als einen die Continuität erzielenden Kunstgriff bezeichneten, soll zugleich als eine Versuchung dienen, den Möros in seinem Entschluß wankend zu machen. Wenn der Freund jetzt eben an's Kreuz geschlagen wird (Str. 14, V. 7), wenn er des Freundes Leben doch nicht mehr retten kann, warum sollte er dann noch sein eigenes opfern (Str. 16, V. 1 f.)? Str. 17 schildert, wie seine Hochherzigkeit auch über diese Versuchung triumphirt. Das Entgegenkommen des Philostratus hätte, wie Hoffmeister bemerkt, als ein absichtliches besser motivirt werden sollen: „Er geht doch wohl seinem Herrn mit Fleiß entgegen, um ihn von der Rückkehr abzuhalten. Dies muß man aber errathen, besonders da die Worte Der erkennt entsetzt den Gebieter vorauszusetzen scheinen, Philostratus habe ihn nicht erwartet." Ferner findet Hoffmeister die Besorgniß des Hausverwalters für seines Gebieters Leben, in welche dieser selbst in Str. 17 einstimmt, nicht be-

gründet. „Der Tyrann," sagt er, „würde seinem eigenen Zweck entgegenhandeln, wenn er dem Möros das Versprechen nicht hielte, ihm nach Selinuntius Tode die Strafe zu erlassen. Er wollte ja an diesem Beispiel den praktischen Beweis liefern, daß die Treue ein leerer Wahn sei. Er mußte also, weil Möros ihm durch seine verspätete Ankunft Recht zu geben schien, triumphiren und den steten Beweisführer seiner Menschenverachtung am Leben erhalten." Allein hier kommt es nicht sowohl darauf an, was der Tyrann wahrscheinlich thun werde, als vielmehr darauf, was Möros und der Hausverwalter von ihm vermuthen müssen. Beide waren in ihrer Lage besonnener Prüfung nicht fähig genug, um in des Tyrannen finsterm Busen lesen zu können; ihnen schwebte nur das Bild des „Wütherichs" (Str. 1, V. 5) vor, von dem ein Festhalten am gegebenen Wort nicht zu erwarten war.

Was den am Schluß des Gedichtes ausgesprochenen Wunsch des Tyrannen betrifft, so hatte ich in einer frühern Erläuterung des Gedichtes gegen Schmidt und Götzinger, die jenen Wunsch „gar arg und schroff, ja beinahe burlesk" fanden, Folgendes bemerkt: Beide scheinen zu übersehen, daß hier eine gänzliche Sinnes- und Willensänderung des Tyrannen supponirt wird. Dionys hat früher gegen die Menschheit gefrevelt, weil er sie verachtete, weil er nicht an Tugend und Menschenwerth glaubte. Möros hat ihm unwiderleglich bewiesen, daß „die Treue kein leerer Wahn" sei, er hat „sein Herz bezwungen," seinen finstern Menschenhaß gebrochen, den Sinn für Gutes und Edles in ihm wieder erschlossen. Deßhalb bittet der Tyrann um Aufnahme in den Bund des Freundepaars, um mit ihnen fortan der Tugend zu leben. Ob ein solches Benehmen dem Charakter des Historischen entsprechend sei, oder nicht, kommt wenig in Betracht, wenn der Tyrann nur nicht in der Ballade selbst in einem Licht erscheint, womit ein solches Benehmen unvereinbar ist. Auch darauf kommt

es nicht an, ob eine solche Willensänderung dauernd sein könne, oder nicht; dem Dichter ist nichts vorzuwerfen, wenn sie auch nur als augenblickliche Aufwallung nichts psychologisch Unwahrscheinliches hat. Die Absicht aber, warum er diesen schon in der Quelle gegebenen Zug benutzte, war keine andere, als die Größe der Freundestreue in der Wirkung, die sie sogar auf ein verstocktes Tyrannenherz übte, recht zu veranschaulichen.

Hiergegen hat Hoffmeister Folgendes eingewendet: „Der Tyrann konnte wohl den augenblicklichen Wunsch hegen, in einen solchen treuen Freundschaftsbund aufgenommen zu werden; die ernstliche Bitte aber, daß dieses wirklich geschehen möge, konnte er so schroff und stark nicht gegen zwei Männer aussprechen, von denen ihn der eine hatte ermorden, und er selbst den andern hatte wollen hinrichten lassen. Dionys vergißt bei dieser Bitte ganz seine Lage, und fällt auch aus seinem Charakter. Er konnte den Freunden gegenüber nur sein eigenes Elend und die Unmöglichkeit fühlen, wieder zur Tugend zurückzukehren. Auch wären diese Worte in dem Munde des immer noch empfänglichen, durch Platon angeregten jüngern Dionysius wahrscheinlicher, als wenn sie der ältere Dionysius, dieser bluttriefende Unmensch, ausspricht. Aber auch von dieser historischen Unwahrscheinlichkeit abgesehen, hätte Schiller in einer andern Weise die Herrlichkeit der That durch den Eindruck, den sie auf den Tyrannen macht, bestimmt zeichnen können, ohne daß es nöthig gewesen wäre, die poetische Wahrscheinlichkeit zu verletzen. Nehmen wir auch an, der Tyrann habe die Bitte auch nur in einer augenblicklichen Aufwallung ausgestoßen, so mußte diese Bitte selbst den Freunden, an die sie gerichtet war, doch beinahe lächerlich vorkommen.“ — Der Leser möge nun selbst das Für und Wider prüfen; nur das möchte ich noch zu bedenken geben, ob es nicht gerade einem Tyrannen, der seinen Willen überall sofort geltend zu machen gewohnt ist, ganz gemäß sei, wenn man

ihn einen auch nur augenblicklichen Wunsch unbedenklich äußern läßt, und ob nicht eine so starke Huldigung, wie sie hier der bittende Tyrann der Tugend zu erweisen sich gedrungen fühlt, eben durch ihre Stärke gegen den Eindruck des Lächerlichen schützt. In Fällen, wie der vorliegende, hat man nur zu fragen, wie ist die Wirkung auf den unbefangenen, dem Eindruck des Gedichts sich willig hingebenden Leser? Mit wie Vielen ich das Stück gelesen habe, so ist mir doch bei Keinem aufgefallen, daß ihm die Schlußworte durch einen Anstrich von Lächerlichkeit die tiefe Wirkung des Ganzen aufzuheben schienen.

Auch gegen die Grundidee des Stücks hat Hoffmeister einen Tadel erhoben, der sich schwerlich ganz widerlegen läßt, den nämlich, daß die Ballade zwischen zwei Ideen, der Freundschaft und der Treue, schwanke, ähnlich wie der Fridolin zwischen der Frömmigkeit und der Dienstpflicht. „Soll denn das," fragt er, „der menschenverachtende Tyrann allein lernen, daß der Freund nur dem Freunde das Wort hält? Gewiß, wenn er durch dieses Opfer die Macht der Freundesliebe kennen lernt, wird er von der Wahrheit der Treue unter den Menschen noch nicht überzeugt sein, — und er wird sich nicht vor der Tugend beugen, weil er sie noch nicht in ihrer vollen Majestät gesehen hat." — Wie Schiller dazu kam, das Doppelthema statt eines einfachen zu Grunde zu legen, ist leicht zu erkennen. Wenn er, worauf ihn die Quelle hinwies, die Freundschaft als das einzige Princip unterlegte, so mochte ihm der Sieg, den die That über die Menschenverachtung des Tyrannen davontrug, nicht umfassend genug erscheinen. Hätte es aber eine Veranschaulichung der bloßen Tugend der Treue, woran Neigung und Freundschaft keinen Antheil haben, gegolten, so konnte das Ganze zwar mit Kraft und Würde ausgeführt werden, aber die Wärme, die unsere Ballade durchströmt, hätte der Dichter ihr schwerlich einzuhauchen vermocht. So wählte

er einen zusammengesetzten Grundgedanken, um seine Natur vielseitiger aussprechen zu können.

Um noch eine Seite der kunstreichen Organisation des Stückes hervorzuheben, erwähne ich der genauen Sonderung der Tageszeiten in der Schilderung der Rückreise des Möros. Str. 5, V. 4 bezeichnet die frühste Morgenstunde als die Zeit des Aufbruchs, Str. 8, V. 4 gibt den Mittag als die Zeit an, wo er am Flusse aufgehalten wird, Str. 12, V. 1 deutet die erste Zeit des Nachmittags, Str. 14 den späten Nachmittag, Str. 15 die Nähe des Sonnenuntergangs, Str. 18 den Sonnenuntergang an. Man fühlt gleich, daß eine so scharfe Scheidung der Tagestheile, die bei mancher andern Handlung zwecklos und minutiös erscheinen würde, hier ganz an ihrer Stelle ist, wo Alles darauf ankommt, daß der Held der Erzählung noch mit Sonnenuntergang sein Ziel erreiche. Mit derselben ängstlichen Aufmerksamkeit, womit ein zum Tode Verurtheilter, dem nur noch wenige Stunden gewährt sind, dem Zeiger seiner Uhr folgen mag, folgt Möros dem Gange der großen Zeitmesserin über seinem Haupte, und möchte um Alles ihren Lauf verzögern können. Daher stehen denn auch die Zeitbezeichnungen gegen das Ende der entscheidenden Frist am gedrängtesten. Zugleich aber dient, wie Hoffmeister bemerkt, diese genaue Zeitschilderung dazu, die verschiedenen Hindernisse zu verbinden und jedem seinen Rahmen zu geben.

Die glückliche Wahl des Metrums hat schon Körner lobend anerkannt. Sie zeigt sich besonders in Versen, wie: „Und die Angst beflügelt den eilenden Fuß," wo die stürmende anapästische Bewegung das eilige Weiterstreben des Möros so ausdrucksvoll nachahmt. Ungeduldiges Eilen und Drängen, leidenschaftliche Spannung herrscht fast durch das ganze Stück, daher auch fast überall das anapästische, mit Jamben untermischte Metrum malerisch wirkt. Dazu gesellt sich

stellenweise Malerei durch Wortfüße, Lautmalerei und malerischer Satzbau, wie in den Versen:

> Doch wachsend erneut sich des Stromes Wuth,
> Und Welle auf Welle zerrinnet
> Und Stunde an Stunde entrinnet.
> Da treibt ihn die Angst, da faßt er sich Muth u. s. w.

Die stets wiederkehrenden Amphibrachen malen hier das fortwährende Wachsen des Stroms und das unaufhaltsame Entrinnen der Wellen, wie der Stunden; hierzu kommt die W-Alliteration (wachsend, Wuth, Welle auf Welle), der durchaus übereinstimmende Satzbau des zweiten und dritten Verses und der hier beifallswürdige gleiche Reim (zerrinnet, entrinnet). Ebenso ausdrucksvoll sind dann die strengern Anapästen der beiden folgenden Verse mit ihrem männlichen Reim, die das Sichaufraffen des Möros schildern. Selbst der häufige Gebrauch der Conjunction und (hier Anfangswort von nicht weniger als 45 Versen), den man bei Schiller bisweilen mißbilligen muß, rechtfertigt sich hier zum Theil wenigstens daraus, daß das Ganze eine Reihe sich aneinander schließender Gemälde ist.

Nach diesem allgemeinen Ueberblick des Gedichtes bedarf es, da hierbei zugleich gelegentlich die wichtigern Einzelnheiten besprochen werden, keiner Detail-Erläuterung der einzelnen Strophen. Wir erwähnen nur noch, daß Schiller im Manuscript der Prachtausgabe seiner Gedichte auch hier den Zusatz „Ballade" zur Ueberschrift wegstrich und die Ueberschrift selbst in Damon und Pythias, so wie V. 2 in „Damon, den Dolch im Gewande" verwandelte. J. Mayer änderte in seiner Ausgabe (Cotta, 1855) Pythias in das richtige Phintias. Im Inhaltsverzeichniß des Musenalmanachs 1799 ist unser Gedicht, wie auch der Kampf mit dem Drachen, Romanze genannt. So bezeichnet auch Körner in seinem

Brief vom 13. Oktober 1798 beide Gedichte als Romanzen, wogegen Schiller sie im Antwortschreiben Balladen nennt.

---

60. Der Taucher.

1797.

Die Entstehung dieser Ballade fällt in die erste Hälfte des Juni 1797. Am 10. Juni schrieb Göthe, der sich damals in Jena aufhielt, an Schiller: „Lassen Sie Ihren Taucher je eher je lieber ersaufen. Es ist nicht übel (setzte er mit Anspielung auf seine gleichzeitig gedichteten Balladen Die Braut von Korinth und Der Gott und die Bajadere hinzu), daß, während ich meine Paare in das Feuer und aus dem Feuer bringe, Ihr Held sich das entgegengesetzte Element aussucht." Die in der ersten Auflage dieses Commentars geäußerte Vermuthung, daß die Ballade gegen den 14. Juni fertig geworden sei, hat sich mittlerweile durch ein Notizbuch Schiller's bestätigt; Hoffmeister fand darin von Schiller's Hand bemerkt: „Der Taucher am 14. Juni beendigt."

Aus welcher Quelle er den Stoff geschöpft hat, ist nicht bekannt. Joachim Mayer sandte mir 1847 als Beitrag zum Archiv für neuere Sprachen und Literaturen einige Abschnitte aus Happelii relationes zu, darunter auch die Geschichte „Der verwunderungswürdige Taucher" (s. Archiv III, 235), und sprach dabei die Vermuthung aus, daß der Dichter aus eben dieser Erzählung den Stoff entnommen habe. Dagegen ist zu erinnern, daß, wie sich unten zeigen wird, Schiller den Namen Pescecola, den bei Happel der Taucher führt, in seiner Quelle nicht gefunden hat. Die Sage kommt bei einer Reihe von Schriftstellern vor, jedoch, wie dies bei Volkssagen gewöhnlich der Fall ist, mit einigen Variationen. Der Neapolitaner Alexander

ab Alexandro (gest. 1523) erzählt sie in seinem Buche Dies geniales, nachdem er erst von Läufern und Schiffern viel Wunderbares berichtet hat, als das non plus ultra alles dessen, was Menschen je mit ihrem Leibe Außerordentliches geleistet. Nach ihm hieß der Taucher Colan (Nikolas), war zu Catania geboren und wurde seiner sonderbaren Natur wegen, die ihm den Aufenthalt im Meere fast zum Bedürfniß machte, der Fisch zubenannt. Er ließ sich zu Seebotschaften gebrauchen, schwamm bei stürmischem Meer über fünfhundert Stadien weit und setzte die Schiffer, denen er begegnete, durch seinen Zuruf in Erstaunen. Bei einem Volksfest in Messina warf der König eine goldene Schale als Geschenk für die Schwimmer in den Hafen. Colan stürzte sich ihr nach, um sie heraufzuholen, ward aber nie wieder gesehen. — Aehnlich ist die Darstellung von Thomas Fazelli in seinem Buche De rebus Siculis, nur daß bei ihm der Taucher zweimal die Schale glücklich heraufholt und erst beim dritten Versuche umkommt. — Uebereinstimmender mit unsrer Ballade ist die Erzählung des Spaniers Feyjoo (gest. 1765), welcher nach Wiederholung der Nachrichten aus Alexander ab Alexandro über Colan's Schwimmkunst, Folgendes hinzugefügt: Friedrich, König von Neapel und Sicilien (nach Hoffmeister III, 296 Friedrich I. gest. 1336, oder Friedrich II. gest. 1377) befahl dem weitberühmten Schwimmer Nikolas, sei es daß er ihn erproben, oder den Seegrund erforschen wollte, in die Strudel der Charybde zu tauchen. Da Nikolas sich sträubte, warf der König einen goldenen Becher als Preis des Wagestücks in die Wogen. Von Habsucht getrieben, stürzte Nikolas sich nach und brachte nach drei Viertelstunden den Becher zurück. Er beschrieb dem Könige den Bau der Meeresgrotten und die darin hausenden Ungeheuer. Hiedurch zu noch stärkerer Wißbegier aufgereizt, warf Friedrich einen zweiten Becher in den Strudel. Diesmal weigerte sich Nikolas entschieden. Da zeigte ihm der König eine

schwer gefüllte Börse. Dem Reiz des Goldes widerstand der Taucher auch diesmal nicht; er warf sich nochmals in die Wellen, kehrte aber nicht wieder zurück. — Fast ganz übereinstimmend mit dem Spanier erzählt der Jesuit Athanasius Kircher (gest. zu Rom 1680) die Sage in seinem Werk Mundus subterraneus und versichert, daß ihm die Geschichte vom Archivar aus den königlichen Akten mitgetheilt worden sei. In dem Kapitel „Unebenheit des Meeresbodens“ fügt er zur Bestätigung des bisher über die Ungleichheit des Meeresgrundes Gesagten folgende Geschichte bei, die sich unter König Friedrich von Sicilien ereignet habe:

„Es war zu der Zeit in Sicilien ein sehr berühmter Taucher, Namens Nikolaus, den man gewöhnlich seiner Gewandtheit im Schwimmen wegen Pesce Cola, d. h. Nikolaus den Fisch, benannte .... Als einmal der König nach Messina kam und allerlei Staunenswerthes über diesen Taucher hörte, wünschte er voll Neugierde, ihn zu sehen. Man führte ihn vor, nachdem man ihn lange zu Wasser und zu Lande gesucht hatte. Nun hatte aber der König auch viel von der Charybdis gehört; und da sich jetzt eine so schöne Gelegenheit darbot, beschloß er das Innere derselben durch Nikolas erforschen zu lassen. Er befahl ihm also, sich in den Strudel hinabzulassen. Weil aber Nikolas die nur ihm bekannten Gefahren hervorhob, ließ der König, um ihn zum Wagniß zu ermuthigen, eine goldene Schale hineinwerfen, mit dem Versprechen sie ihm zu schenken, wenn er sie wieder heraufbrächte. Durch das Gold gereizt, stürzte sich Nikolas sogleich in den Strudel hinein. Fast drei Viertelstunden blieb er in demselben, und während dieser Zeit harrten der König und alle Umstehenden seiner mit großer Spannung. Endlich ward er mit ungeheurer Gewalt aus den Meerestiefen wieder emporgeworfen. Er hielt die Schale triumphirend in die Höhe und wurde in den Palast des Königs geführt. Von der über-

mäßigen Anstrengung entkräftet, ward er erst durch ein reichliches Mahl erquickt, trat dann vor den König und redete so zu ihm: Gnädigster König, ich habe deinen Befehl vollzogen. Hätte ich aber vorher gewußt, was ich nun weiß, ich würde nimmermehr, und hättest du mir auch dein halbes Königreich geboten, deinem Befehle gehorcht haben. Ich hielt es für Verwegenheit, dem Gebote des Königs nicht zu folgen, und beging nur eine um so größere. — Als nun der König zu wissen begehrte, warum er von Verwegenheit spräche, antwortete er: Wisse, o König, vier Dinge gibt es, welche diese Stelle, ich sage nicht Tauchern wie ich, sondern selbst den Fischen unzugänglich und schrecklich machen. Erstens das Getöse des aus den innersten Meeresklüften heraufbrausenden Stromes, dem schwerlich ein Mensch, selbst der stärkste nicht, zu widerstehen vermag, und dem auch ich nicht gewachsen war, weßwegen ich durch Seitenklüfte in die Tiefe dringen mußte. Zweitens die unzähligen, rings entgegenstarrenden Klippen, deren Fuß ich nur mit der größten Gefahr, mein Leben oder wenigstens meine Haut einzubüßen, erreichte. Drittens das Tosen der unterirdischen Gewässer, die mit gewaltigem Ungestüm aus den innersten Schluchten der Felsen hervorstürzen und durch entgegengesetzte Strömungen so schreckliche Wirbel erzeugen, daß die Furcht allein schon den Menschen betäuben und tödten könnte. Viertens das Gewimmel der ungeheuren Polypen, die an den Klippenwänden hangend mich mit Entsetzen erfüllten. Ich sah einen, dessen Rumpf allein größer als ein Mensch war; seine Fangarme waren wohl zehn Fuß lang; und hätte er mich damit gefaßt, die bloße Umschlingung würde mich getödtet haben. In den benachbarten Felsgrotten wimmelten Fische von ungeheurer Größe, Hunde, gewöhnlich Fischhunde genannt. Ihr Rachen ist mit drei Reihen Zähne besetzt, in ihrer Größe kommen sie den Walfischen nahe. Wen sie einmal mit ihren Zähnen gefaßt haben, um den ist's geschehen;

kein Schwert, keine Nadel ist so scharf, als das Gebiß dieser Seeungeheuer, mit dem sie Alles zermalmen. — Als er dies alles erzählt hatte, fragte man ihn, wie er denn die Schale hätte auffinden können. Er antwortete, der mächtigen Strömungen und Gegenströmungen wegen sei die Schale nicht senkrecht hinabgesunken, sondern wie er selbst durch die Gewalt der Wogen seitwärts verschlagen worden, wo er sie in einer Felsenhöhlung gefunden habe. Wäre sie bis auf den Grund gesunken, so hätte er bei dem Sieden der Gewässer und dem Toben der Wirbel keine Hoffnung gehabt sie wiederzufinden; denn die Strudel, welche die unterirdischen Fluthen jetzt einschlürften und jetzt wieder ausspieen, hätten so gewaltig getobt, daß keine Kraft ihnen zu widerstehen vermochte. Zudem sei das Meer so tief, daß es für die Augen eine fast cimmerische Finsterniß darbiete. Auf die Frage, ob er Muth genug habe, den Grund der Charybdis noch einmal zu untersuchen erwiederte er: Nein. Dennoch überwältigte ihn auch diesmal wieder ein Beutel voll Gold nebst einer in den Strudel geworfenen kostbaren Schale. Von Habgier verlockt, stürzte er sich abermals hinein, kam aber nicht mehr zum Vorschein."

Wer sollte nicht auf den ersten Blick in dieser Erzählung die Quelle des Schiller'schen Tauchers vermuthen? Und doch zeigt eine Stelle im Göthe-Schiller'schen Briefwechsel, daß der Dichter von der Existenz dieser Erzählung nichts gewußt, ja nicht einmal in seiner Quelle den Helden unter dem Namen Nikolas gefunden hat. „Aus Herder's Briefe," schreibt Schiller an Göthe den 7. August 1797, „erfahre ich, daß ich in dem Taucher einen gewissen Nikolaus Pesce, der dieselbe Geschichte entweder erzählt oder besungen haben muß, veredelnd umgearbeitet habe. Kennen Sie etwa den Nikolaus Pesce, mit dem ich da so unvermuthet in Concurrenz gesetzt werde?" Sehr wenig hat die Vermuthung für sich, daß Schiller den Stoff einer Mit-

theilung Göthe's verdanke, der, nachdem er Kircher's Werk bei seinen naturwissenschaftlichen Studien kennen gelernt, die Sage im Gedächtniß behalten und ohne Nennung der Quelle das Wesentliche des Inhalts später dem Freunde erzählt habe. Mehr Wahrscheinliches hat Götzinger's Gedanke, der Dichter habe den Stoff einer Novelle entnommen, worin er jedoch bereits veredelt, wenn gleich in den meisten Hauptzügen mit Kircher's Darstellung übereinstimmend, behandelt gewesen sei.

In jeder der Schiller'schen Balladen läßt sich eine allgemeine Idee nachweisen, worauf das ganze Gedicht beruht, mit alleiniger Ausnahme etwa des Handschuhs, dem vielleicht eben, weil er diese Ausnahme bildet, der Dichter den Namen Ballade versagt hat. Die Grundidee des vorliegenden Stückes spricht der Taucher selbst in den Versen aus:

> Und der Mensch versuche die Götter nicht,
> Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
> Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

Wir sollen nicht vermessen, über die von der Gottheit uns gestellten Schranken hinausstreben; sonst gerathen wir unvermeidlich in's Verderben. Wie im Alpenjäger der Geist, „der Bergesalte", als Wächter über die Heiligkeit der höchsten Gebirgsregionen, den eindringenden Jägersmann auf die Erde, die für Alle Raum habe, zurückweist: so lehrt unsere Ballade, daß auch die schrecklichen Meeresabgründe mit ihren Ungethümen dem Menschen verschlossen bleiben sollen, — was aber wieder nur ein specieller Ausdruck des allgemeinern Gedankens ist, daß jedes Ueberschreiten des dem Menschen angewiesenen Kreises für ihn verderbenbringend werde. Dabei ist nun bemerkenswerth, wie der Dichter weder in diesem noch in jenem Stücke ein sehr nahe liegendes Motiv, die Wißbegierde, für seinen Helden gewählt hat. In dem Alpenjäger reißt die Jagdleidenschaft zu

den verbotenen Höhen fort, den Taucher zieht die Ehre, und zum zweiten Male die Liebe (keineswegs, wie in den obigen Darstellungen der Sage die Habgier) in den Abgrund. Vielleicht würde der Kampf jener unersättlichen Gier zu wissen und zu schauen mit der ahnungsvollen Scheu vor der Macht der Natur sich zu einem nicht minder ergreifenden Bilde gestalten lassen.

Es enthält aber der Stoff der vorliegenden Ballade schon an und für sich ein sehr poetisches Element. Wie die dichtende Volksphantasie überhaupt gern mit solchen Regionen sich beschäftigt, deren genaue Erforschung dem Menschen verwehrt ist, wie sie sich gedrungen fühlt, den geheimnißvollen Schooß dunkler Waldungen, die tiefen, düstern Thäler, die höchsten, einsamen Gipfel der Gebirge, die unterirdischen, weitverzweigten Gänge derselben mit ihren Gebilden zu bevölkern und zu beleben: so gehören auch Erzählungen über das Innere der Meeresklüfte und insbesondere über die innere Beschaffenheit der so gefürchteten Meeresstrudel in den Kreis der Volkssagen und somit zu den nothwendigen poetischen Stoffen. Hat sich hiebei nun die Phantasie williger der Führung der Wissenschaft und Erfahrung hingegeben, als dies bei manchen andern Stoffen der Fall ist: so liegt der Grund darin, daß hier das Wirkliche, wenn es lebhaft veranschaulicht wird, schon ergreifend genug ist, um keiner so großen Zuthaten zu bedürfen. Doch hat der Dichter darum den ächt poetischen Standpunkt in diesem Stücke keineswegs aufgegeben; denn, wenn er auch den Taucher in der Beschreibung dessen, was er um sich sah, den Darstellungen der Wissenschaft sich etwas näher anschließen läßt, so weiß er doch einerseits durch die Kunst der Behandlung das Ganze in ein schauerliches, der Thätigkeit der Phantasie günstiges Zwielicht zu stellen; anderntheils eröffnet er noch eine Perspective in eine unabsehliche Tiefe durch die Verse:

Sonst wär' er in's Bodenlose gefallen.
Denn unter mir lag's noch bergetief u. s. w.

Fassen wir die Kunst der Behandlung des Stoffes mehr im Einzelnen in's Auge, so zeigt sich vor Allem eine bewunderungswürdige Kraft der poetischen Malerei. Die Ballade eröffnet sich mit einem reichen, klaren Gemälde: Der König auf der schroffen, in die See vortretenden Klippe bis an den steilen Abhang vorgetreten, hinter ihm ein dichter Kreis von Rittern, Knappen und Frauen, vor ihm die siedende, donnernde Charybde. Ehe wir indeß noch einen schildernden Zug vernehmen, prädisponirt der Aufruf des Königs unsre Phantasie zu frischerer Auffassung der folgenden beschreibenden Stellen. Dieser Aufruf wiederholt sich am Schluß der zweiten und dritten Strophe. Abgesehen von dem hieraus entspringenden Vortheil, daß gleich im Beginne des Stücks sich die strophische Gliederung dem Ohre sehr scharf einprägt, stellt die jedesmal folgende Pause zwischen zwei Strophen zugleich das erwartungsvolle Schweigen des umgebenden Kreises nachahmend dar. In Str. 4 tritt dann das Bild des Hauptthelden in ganz besonderer Klarheit vor unsern innern Sinn. Fragt man nach den Kunstmitteln, wodurch der Dichter dies erreicht hat, so ist auf Mehreres zu achten. Erstens prägt das Hervortreten des Jünglings auf einen freien Raum uns seine Erscheinung lebhaft ein; ferner trägt dazu sein rasches entschiedenes Handeln bei, noch mehr sein Entkleiden, dann die Schilderung der Wirkung, die sein Erscheinen auf die Zuschauer hervorbringt, endlich (in Str. 5) sein Vortreten auf die Höhe, in die freieste Umgebung — lauter Kunstmittel, die zu den kräftigsten gehören, welche die Dichter, bewußt oder unbewußt, zur lebhaften Veranschaulichung menschlicher Gestalten zu benutzen pflegen. Die fünfte Strophe leitet dann im zweiten Verse auf eine schöne Weise zur Schilderung der Charybdis über, die wir nun mit erhöhtem Interesse

betrachten, weil wir mit den Augen des Jünglings schauen. Die Darstellung dieses Naturphänomens in den Strophen 5 bis 7 ist mit einer staunenswerthen Kunst ausgeführt. Wie Schiller in seinem Tell das lebendigste Bild der Schweiz zu entwerfen wußte, ohne je die Schweiz gesehen zu haben, wie er die neuerstandenen Städte Herkulanum und Pompeji, die er gleichfalls nie gesehn, im Gedichte so treu und wahr schilderte, daß ein Reisender aus Pompeji selbst an den Dichter die Verse richtete:

> Und was dem Pilger selbst im Lande schweigt,
> Du hast es unserm trunknen Aug' gezeigt:

so gab er uns in jenen Strophen ein meisterhaftes Gemälde der Charybdis, obwohl er nie einen Meeresstrudel sah, sondern, wie er in einem Briefe gestand, das Phänomen nur bei einer Mühle hatte studiren können. Außerdem hatte er Homer's Beschreibung der Charybdis zu seinem Zwecke genauer betrachtet (Odyssee, XII, 234 ff.):

> Jetzo steuerten wir angstvoll in den engenden Meerschlund;
> Denn hier drohete Scylla, und dort die grause Charybdis,
> Fürchterlich jetzt einschlürfend die salzige Woge des Meeres. . .
> Wann sie die Wog' ausbrach, — wie ein Kessel auf flammendem Feuer
> Tobte sie, ganz aufbrausend mit trübem Gemisch, und empor flog
> Weißlicher Schaum, die Gipfel der beiden Felsen bespritzend.
> Wann sie darauf einschlürfte die salzige Woge des Meeres,
> Senkte sich ganz inwendig ihr trübes Gemisch, und umher scholl
> Furchtbar der Fels vom Getös, und tiefher blickte der Abgrund
> Schwarz von Schlamm und Morast, und es faßte sie bleiches Entsetzen.

Auch ließ er wohl Virgil's Nachahmung dieser Stelle (Aen. III, 420 ff.) nicht ungelesen; wenigstens erinnert Str. 6, V. 3 an den Schlußvers folgender Schilderung:

> Rechts droht Scylla und links die unversöhnte Charybdis.
> Diese verschluckt dreimal in des Abgrunds untersten Strudel

Mächtige, steil aufklaffende Fluth und empöret sie wieder
Wechselsweis in die Luft und peischt mit der Woge die Sterne.

Gewiß sind die bezeichneten Strophen einer der glänzendsten Belege für jene von Wilhelm Humboldt gerühmte Fähigkeit Schiller's, aus einem kleinen Vorrath von Stoff sich eine ebenso vielseitige als treue Ansicht der wirklichen Welt zu bilden. „Wer einmal am Rheinfall steht," sagt Humboldt, „wird sich beim Anblick unwillkürlich an die schöne Strophe des Tauchers erinnern, welche dies verwirrende Wassergewühl malt, das den Blick gleichsam fesselnd verschlingt; und doch lag auch dieser keine eigene Ansicht zu Grunde. Aber was Schiller durch eigene Erfahrung gewann, das ergriff er mit einem Blick, der ihm nachher auch das anschaulich machte, was ihm bloß fremde Lectüre zuführte." Noch rühmlicher ist das Zeugniß, das Göthe der Naturtreue dieser Schilderung der Charybdis gab, indem er sie als Leitfaden bei seiner Beobachtung des Rheinfalls benutzte. „Bald hätte ich vergessen," schrieb er aus der Schweiz an Schiller, „daß der Vers Es wallet und siedet und brauset und zischt u. s. w. sich bei dem Rheinfall trefflich legitimirt hat; es war mir sehr merkwürdig, wie er die Hauptmomente der ungeheuern Erscheinung in sich begreift. Ich habe auf der Stelle das Phänomen in seinen Theilen und in seinem Ganzen, wie es sich darstellt, zu erfassen gesucht, und die Betrachtungen, die man dabei macht, so wie die Ideen, die es erregt, abgesondert bemerkt. Sie werden dereinst sehen, wie sich jene wenigen dichterischen Zeilen gleichsam wie ein Faden durch dieses Labyrinth durchschlingen." Man hat es mit Unrecht tadelnswerth gefunden, daß die Beschreibung der Charybde in unsrer Ballade fast mehr Raum einnimmt als ihr selbst der epische Dichter in seinem großen Gemälde gegönnt hat. Götzinger bemerkt dagegen richtig, es sei zu einer vollkommenen Würdigung des Wagnisses

unerläßlich, die Schrecken des Strudels vollständig zur Anschauung zu bringen.

Auch in den folgenden Strophen entfaltet sich die Darstellungskunst unsers Dichters in glänzender Weise. Str. 8, V. 3 malt wieder nach der Lessing'schen Regel die Handlung des sich hinabstürzenden Jünglings höchst kräftig durch Beschreibung des Eindrucks, den sie auf die Zuschauer macht. Damit schließt der erste Akt des kleinen zweiaktigen Dramas, als welches man unsere Ballade betrachten kann, und der Dichter läßt nun bis zu Str. 12 eine Pause eintreten, die er nach Art des Chors der antiken Tragödie mit einer Reflexion ausfüllt, welche die Bedeutsamkeit der Handlung stärker zum Bewußtsein bringt. Hoffmeister glaubt, daß hier der Dichter sich selbst redend einführe; aber richtig ist ohne Zweifel Götzinger's Annahme, der die Strophen 10 und 11 als Worte eines der Zuschauer der Handlung auffaßt. Es ist ein recht bewunderter Kunstgriff des Dichters, daß er in diesen beiden Strophen die Angst der Zuhörer steigert, indem er ihre Erwartung eine Zeit lang hinhält. Er war vom Drama her mit den Mitteln, einen Eindruck auf das menschliche Herz möglichst zu verstärken, bekannt genug, um nicht zu verkennen, wie viel schwächer die Wirkung gewesen wäre, wenn er sofort die Beschreibung des wiederkehrenden Wogenschwalls (Str. 12) hätte folgen lassen. Hoffmeister weist darauf hin, wie in unsrer Ballade das Phänomen des abwechselnden Verschlingens und Ausspeiens der Gewässer mit der menschlichen Handlung in Eins verwebt ist. So entspricht auch in Str. 9 das dumpfe, hohle, schauerliche Brausen der Fluth aus der Tiefe vortrefflich dem bangen, ahnungsvollen Harren der Zuschauer; und sicherlich beruht ein großer Theil des mächtigen Eindrucks, den das Gedicht macht, auf dieser glücklichen Coincidenz der geschilderten Naturerscheinung und der Fabel des Stücks.

In Str. 12 ist die von den epischen Dichtern eingeführte

Weise, gleiche oder ähnliche Erscheinungen mit gleichlautenden Versen darzustellen, um so passender angewandt, als das periodische Wasserphänomen in ganz gleicher Gestalt wiederzukehren pflegt. Daß indeß der Dichter hier statt der Schlußverse der Str. 6 die Schlußverse der Str. 5 zur Wiederholung wählte, beweist wieder seine bis auf's Kleinste sich erstreckende Umsicht. Der Gedanke:

Als wollte das Meer noch ein Meer gebären,

hat etwas zu Ungewöhnliches, durch Größe und Neuheit zu Ueberraschendes, um eine Wiederholung zu gestatten; auch würde sich der Vers

Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,

nicht mehr recht schicken, da wir nun die Erscheinung des Ausspeiens bereits als eine intermittirende kennen gelernt haben. — In Str. 13 folgt dann wieder ein Meisterstück poetischer Gestaltenmalerei. Versuchen wir es auch hier nachzuweisen, was unsere Phantasie zur Erzeugung so lichtvoller Bilder anregt, so begegnet uns zunächst als ein wichtiges Moment die vom Dichter kunstvoll gesteigerte Spannung des Erwartens. Dann läßt er im Augenblick des ersten Erscheinens der Gestalt den Contrast wirken: aus dem finstern Schooß hebt es sich schwanenweiß. Ferner weiß er die Einbildungskraft durch eine kunstvolle Gradation zu immer stärkerer Thätigkeit zu zwingen: Anfangs ist es nur ein unbestimmtes Etwas, was sich schneeweiß aus dem dunkel fluthenden Schlunde hervorringt, dann erkennt man schon einen Arm, einen Nacken, der noch durch das Adjectiv „glänzend" unserm innern Sinne tiefer eingeprägt, wird; zuletzt erscheint der Jüngling ganz deutlich, wie er zu freudigem Gruße den Becher in seiner Linken schwenkt. Dazwischen ist auch der Vers „Und es rudert mit Kraft u. s. w." sehr wirksam nach dem Gesetze, daß eine Gestalt, die unserer

Einbildungskraft handelnd dargestellt wird, sich ihr lebhafter als eine ruhende eindrückt.

Bis dahin sahen wir fast nur schauerliche, schreckenvolle Bilder an uns vorübergehen, und bald (von Str. 17 an) soll der Knappe noch Furchtbareres, die grausigen Geheimnisse der Meerestiefen, uns enthüllen. Da hielt es der Dichter mit seinem feinen Kunstsinne für rathsam, in Str. 14 u. f. eine wohlthuendere Zwischenpartie einzuschieben, damit das Folgende mit frischerm Sinne aufgefaßt werde, wobei denn zugleich in Str. 15 die Verse „Und der König der lieblichen Tochter winkt u. s. w." auf die Rolle vorausdeuten, welche der Königstochter weiterhin zugedacht ist. In der Schilderung der Meeresuntiefen und der Ungethüme, die sie birgt, hielt sich der Dichter ohne Zweifel vorherrschend an seine Quelle, welche diese auch gewesen sein mag. Wenn hierbei die Zoologie gegen Einzelnes, z. B. gegen die Salamander, Molche und Drachen in Str. 19, V. 5 Einwendungen zu machen hat, so ist daraus kein Vorwurf abzuleiten, da wir in der Ballade ja auf dem Boden der Sage, nicht dem der Wissenschaft stehen. Etwas näher schließt sich Str. 20 an die Zoologie an. Daß Schiller für diese Partie seines Gemäldes sogar eigens das Kapitel von den Fischen durchstudirte, läßt sich aus einem Briefe Göthe's an ihn vom 16. Juni 1797 erschließen, worin er sich „die beiden Fischbücher" zurückerbittet. Begreiflich wählte der Dichter auch aus diesen recht unförmliche und gefährliche Seeungeheuer; doch scheint ihn bei dem „Klippenfisch" (Str. 20, V. 3) mehr der Name, als die Schilderung, welche die Zoologie von ihm gibt, zur Wahl bestimmt zu haben. Worauf es ihm hauptsächlich ankam, war einerseits die Naturkräfte, womit der Mensch in Kampf tritt, als eben so furchtbar wie gefühllos, anderseits den Menschen als auf sich allein angewiesen, von aller menschlichen Theilnahme und Hülfe abgeschlossen darzustellen. Der letztern Aufgabe ist

besonders Str. 21 gewidmet, worin der Dichter vorzüglich durch zwei sehr charakteristische Züge die trostlose Verlassenheit des Tauchers malt: statt des Mitgefühl aussprechenden Menschenantlitzes begegnen ihm nur grinsende „Larven“ gefühlloser Seeungeheuer; und sein der wohlthuenden Menschenrede gewohntes Ohr ist von banger Stille umgeben. In der Schilderung des Grauenvollen, das ihn umringt, ist ein sehr wirksamer Gebrauch von dem unbestimmten Pronomen Es gemacht, besonders in St. 22, V. 1 („da kroch's heran“). „Das unbestimmte furchtbare Es,“ sagt Götzinger zu diesem Verse, „hat immer eine Art Entsetzen bei mir hervorgebracht.“ Ohne Zweifel meint der Dichter hier einen jener oben erwähnten ungeheuren Polypen, deren Fangarme Plinius auf dreißig Fuß Länge schätzt. Ein anderer Dichter hätte vielleicht diese Gelegenheit willkommen geheißen, eine recht grausenhafte Schilderung des Ungethüms zu entwerfen; aber schwerlich würde er damit eine so starke Wirkung erreicht haben, als Schiller, indem er das entsetzliche Wesen durch das unbestimmte Es im Dunkel läßt und nur seiner „hundert Gelenke“ erwähnt, dafür aber um so stärker den Schrecken, den es einflößte, schildert. Mit vieler Wahrscheinlichkeit vermuthet Hoffmeister, daß hiebei unserm Dichter seine frühern Studien über das Erhabene gute Dienste geleistet. Nachdem in dem Aufsatz vom Erhabenen nachgewiesen worden, wie die Einsamkeit, das Geheime und die Finsterniß furchtbare Gegenstände seien, und sich daher eignen das Erhabene in uns zu wecken, heißt es weiter: „Auch das Unbestimmte ist ein Ingrediens des Schrecklichen, und aus keinem andern Grunde, als weil es der Einbildungskraft Freiheit gibt, das Bild nach ihrem Gefallen auszumalen. Das Bestimmte hingegen führt zu deutlicher Erkenntniß, und entzieht den Gegenstand dem willkürlichen Spiel der Phantasie, indem es ihn dem Verstande

unterwirft. Homer's Darstellung der Unterwelt wird eben dadurch, daß sie gleichsam in einem Nebel schwimmt, desto furchtbarer, und die Geistergestalten im Ossian sind nichts als luftige Wolkengebilde, denen die Phantasie nach Willkür den Umriß gibt."

Jenes unbestimmte Es hat übrigens Schiller an mehrern Stellen unserer Ballade auf eine sehr bemerkenswerthe Weise angewandt. Im Schlußverse der neunten Strophe „Es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen" könnte man zweifeln, ob das Pronomen die ängstlich harrenden Zuschauer unbestimmt andeutet, oder ob, was viel wahrscheinlicher ist, der Ausdruck „es harrt noch" im Sinne von es verzieht, säumt noch aufzufassen und auf die jetzt in der Tiefe heulende Fluth zu beziehen sei, worauf auch das unbestimmte Es im Schlußverse der zwölften Strophe geht:

> Und wie des fernen Donners Getose
> Entstürzt es brüllend dem finstern Schooße.

In Str. 13 will der Dichter die Ungewißheit über das Loos des Tauchers noch eine Zeit lang erhalten, daher:

> Da hebet sich's schwanenweiß . . .
> Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß.

In Str. 14 („Es behielt ihn nicht"), so wie in Str. 17 („Es riß mich hinunter, es trieb mich um") ist es wieder die geheimnißvolle Gewalt des Strudels, die durch das Pronomen in ein schauerliches Dunkel gerückt wird. Auch in dem Verse

> Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt

ist das Es, wie Hoffmeister treffend bemerkt, bedeutungsvoller und beziehungsreicher durch die unbekannte Ursache; und selbst das Bekannte bekommt einen schauerlichen Anstrich, wenn es

durch das Wort verdeckt und zum Räthselhaften gemacht wird. Das fühlt man deutlich bei dem Verse der letzten Strophe:

Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,

wo nur die Königstochter gemeint sein kann.

Die im Obigen verfolgte meisterhafte poetische Gestaltenmalerei, die sich in unserer Ballade kund gibt, wird in ihrer Wirkung unterstützt und erhöht durch eine gleich meisterhafte Behandlung des Metrums, des Gleichklangs und des sprachlichen Materials überhaupt. Das bewegte jambisch-anapästische Metrum paßt trefflich zum Gegenstande, zumal in den beschreibenden Strophen. Weniger angemessen könnte man es vielleicht für die Strophen 9 und 10, sowie für die elegische Schlußstrophe erachten; allein besonders in der letztern hat der Dichter den Rhythmus sehr geschickt gehandhabt, so daß man einen ganz ähnlichen Eindruck empfindet, wie wenn eine frische, lebhafte Melodie durch Molltonarten in ihrem innern Charakter ganz geändert wird, ohne jedoch ihr ursprüngliches äußeres Gepräge einzubüßen. Bekanntlich gestattet das hier gewählte Metrum statt der einsylbigen kurzen Eingangs-Thesis auch zwei Kürzen oder eine Länge, aber nicht eine lange und eine kurze Sylbe, wie sich Schiller z. B. in Str. 1, V. 3 („Einen goldnen u. s. w.") erlaubt hat. Doch ist hier, wie in Str. 21, V. 3 („Unter Larven u. s. w.") die Licenz nicht auffallend, weil man auf dem Eingangswort wenig verweilt, während in Str. 17, V. 6 („Trieb mich's um u. s. w.") und in Str. 22, V. 2 („Regte hundert u. s. w") die erste Sylbe schon zu gewichtig ist, um mit der folgenden als Pyrrhichius gelesen werden zu können. Aber in dem Pseudo-Anapäst „Trieb mich's um" liegt etwas Malerisches. Das rasche Metrum reißt hier die sich sträubende Länge mit fort, wie der Wirbel den kämpfenden Schwimmer, ähnlich wie in derselben Strophe der pseudodaktylische Wortfuß

„Doppelstrom" ausdrucksvoll wirkt, indem er, die metrische Form mit zu großer Lautmasse erfüllend, das Gedränge der gepreßten Wassermassen imitirt. Bei Str. 4, V. 3 („Tritt aus der Knappen zagendem Chor") könnte man zweifeln, ob man die erste Sylbe als Thesis (Tritt aus der) zu lesen, oder den Vers als einer Eingangs-Thesis entbehrend (Tritt aus der) zu betrachten habe, ein Bedenken, das sich bei Str. 8, V. 6 und Str. 13, V. 6 wiederholt. Allein Str. 3, V. 3 („Sehen hinab in das wilde Meer"), der sich nur als dyktalisch anhebend auffassen läßt, macht es wahrscheinlich, daß Schiller auch die oben genannten Verse so gelesen haben wollte; und thut man dies, so wirkt der Vers „Tritt aus der Knappen zagendem Chor" durch seine plötzlich einsetzende daktylische Bewegung nachahmend zur Bezeichnung des überraschenden Auftretens des Edelknechts.

Ebenso glücklich bei unserm Stücke, wie in der Behandlung des Metrums, war der Dichter in der des Reims. Wie diese Ballade uns das kühne Ringen des Menschen mit gewaltigen Naturkräften veranschaulicht, und somit erhabene, heroische Empfindungen in ihr vorwalten, so ist auch der kräftige männliche Reim vorherrschend und steigert sich noch dadurch in seiner Wirksamkeit, daß er zwei Verspaare nacheinander beherrscht, während die weiblichen Reime der Schlußverse einer jeden Strophe, indem sie die Strophengliederung dem Ohre einprägen, zugleich einen augenblicklichen beschwichtigenden Eindruck gewähren. Häufig fällt gerade die Hauptvorstellung in den Gleichklang, so daß, wie sie selbst den Gedanken beherrscht, ihre Bezeichnung auch unter den zum Ohre sprechenden Klängen die Hauptrolle spielt. Dann haben die Reimwörter auch meist sinnliche, nachahmende Kraft und Fülle. Dagegen ist hier und da auf die Reinheit des Gleichklangs nicht genug geachtet; besonders stören die konsonantisch unechten Reime „Getose, Schooße (Str. 5), Rande,

wandte (Str. 15)" und der mangelhafte Gleichklang „rief, Felsenriff (Str. 18)".

Neben Rhythmus und Gleichklang kommt aber an vielen Stellen noch Lautmalerei im weitesten Sinne der poetischen Schilderung zu Hülfe. So sind z. B. die Strophen 7 und 8 wahre Meisterstücke onomatopoetischer Darstellung; wie energisch malt der Vers „Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt" den Gegenstand sowohl durch seine Konsonanten als den herrschenden Vokal der hochtonigen Sylben! In Str. 9 ist dann neben dem höchst ausdrucksvollen Reimlauten die starke H-Alliteration in den drei letzten Versen (Hochherziger, hohler und hohler, hört, heulen, harrt) sehr wirksam, die sich theilweise in Str. 11, V. 4 bis 6 wiederholt. Wir heben aus den weiter folgenden Strophen, die sich fast sämmtlich durch Sprachmalerei auszeichnen, nur noch Str. 20 hervor:

> Schwarz wimmelten da in grausem Gemisch,
> Zu scheußlichen Klumpen geballt,
> Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
> Des Hammers gräuliche Ungestalt,
> Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
> Der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.

Jeder fühlt die Wirkung, die hier schon in dem sprachlichen Material liegt. Einige der Elemente, worauf diese Wirkung beruht, lassen sich heraussondern, während sich vieles Andere der Analyse entzieht. So liebte Schiller den Diphtongen eu, wo es galt, etwas Schaudererregendes darzustellen. Wie hier „scheußlich, gräulich, dräuend" nahe hintereinander stehen, so heißt es im Kampf mit dem Drachen:

> Und bang beginnt das Roß zu keuchen,
> Und bäumet sich und will nicht weichen;
> Denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
> Des Feindes scheußliche Gestalt . . .

und weiterhin:

> Und eh' ich meinen Wurf erneuet,
> Da bäumet sich mein Roß und scheuet . .
> . . . . . . daß es heulend stand,
> Von ungeheurem Schmerz zerrissen . . .

und so an vielen andern Stellen. — Wie ferner im Kampf mit dem Drachen das gedehnte ä wirksam ist in dem Reim des Verspaars:

> Schon seh' ich seinen Rachen gähnen,
> Es haut nach mir mit grimmen Zähnen,

so auch im letzten Vers der eben angeführten Str. 20, der ganz mit diesem malerischen Laute impregnirt ist, indem das e in „entsetzliche, Meeres" gleichfalls diesen Laut hat. Und wie in den Vokalen, so opferte Schiller auch in den konsonantischen Elementen, wo es lebhafte Darstellung galt, den absoluten Wohlklang dem ausdrucksvollen, nachahmenden Klange auf. Mit Str. 20, V. 2 und 3 vergleiche man in dieser Beziehung, um aus vielen Parallelstellen eine herauszugreifen, die Verse aus dem Kampf mit dem Drachen:

> Und wo des Bauches weiches Vließ
> Den scharfen Bissen Blöße ließ,
> Da reiz' ich sie, den Wurm zu packen,
> Die spitzen Zähne einzuhacken.

Wie genau harmonirt hier überall Laut und Vorstellung!

Endlich wird die Lebendigkeit der Darstellung in unserer Ballade an vielen Stellen auch durch einen kunst- und wirkungsreichen Satzbau und mancherlei syntaktische Figuren erhöht. Indem ich unter diesen die polysyndetische Verbindung hervorhebe, die z. B. in dem Verse

> Und es wallet und siedet und brauset und zischt,

so expressiv wirkt, darf ich nicht verschweigen, daß Schiller hier, wie in einigen andern Balladen, die Verknüpfung der Sätze durch und zu sehr gehäuft hat; über fünfzig Verse fangen mit dieser Conjunction an. Wie malerisch er aber den Satzbau zu gestalten wußte, möge nur an einigen Beispielen nachgewiesen werden. In Str. 14, V. 1 („Und athmete lang und athmete tief") entspricht die Symmetrie des Ausdrucks in den beiden Vershälften der periodischen Wiederholung des tiefen Aufathmens, ähnlich wie der vorletzte Vers der Ballade

Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder

das periodisch wiederkehrende Ausspeien und Verschlingen der Gewässer andeutet. In Str. 16, V. 1 bis 4 läßt der Dichter den von Anstrengung erschöpften Taucher durch kurze Sätze zu der langathmigern Beschreibung im Folgenden präludiren. An mehrern Stellen hat Schiller die Satzconstruction, die in der Prosa nur den abhängigen Sätzen zukommt, hier auch bei Hauptsätzen angewandt, z. B. in den Versen

Und keiner den Becher gewinnen will,
Und der König zum drittenmal wieder fraget u. s. w.

Diese Constructionsweise wird nicht selten von der Bequemlichkeit mißbraucht; Schiller bedient sich ihrer nicht häufig, und zwar nur dann, wenn der ganze Ton des Gedichtes sich nicht zu weit vom Volkston entfernt; in manchen seiner Balladen findet sie sich gar nicht, z. B. im Kampf mit dem Drachen, in der Bürgschaft, den Kranichen des Ibykus, im Ring des Polykrates. In der vorliegenden klingen aber überhaupt, wie Hoffmeister richtig bemerkt, „viele einfache, naive Stimmen, die das Gedicht dem Volkston annähern, zwischen den kühnen, starken, mächtigen Klängen, worin die Begebenheit an uns vorüberrauscht, hindurch."

Sachliche Erläuterungen des Einzelnen dürften wohl nur für die Strophen 19 und 20 hier und da einem Leser erwünscht

sein. Statt Kircher's „cimmerischer Finsterniß" finden wir in Str. 19, V. 2 bei Schiller eine „purpurne Finsterniß". Körner schrieb ihm darüber: „Bei einem einzigen Beiworte, der purpurnen Finsterniß, habe ich gestutzt. Ich weiß, daß die Alten einen solchen Ausdruck gebrauchten (Körner dachte wohl an Homer's κῦμα πορφύρεον, ἅλς πορφυρέη); aber hier trägt er, däucht mich, nichts zur Darstellung bei, und erweckt störende Nebenideen. Minna erklärt sich für die purpurne Finsterniß. Sie hat bei Anfällen von Schwindel oft das Gefühl gehabt, daß ihr dunkle Gegenstände violett erschienen sind. Vom Schwindel weiß ich nun nichts. Auch gefällt ihr die Pracht in dem Ausdrucke, die ich zwar auch anerkenne, aber doch nicht dulden würde, wenn sich dieses Beiwort nicht rechtfertigen läßt." Schiller antwortete: „Wegen der purpurnen Finsterniß brauchst du dir keine Sorge zu machen. Ob ich gleich der Minna dafür danke, daß sie mir ihre Schwindelerfahrungen zum Succurs schickte, so kommen ich und mein Taucher doch ohnedies aus. Das Beiwort ist gar nicht müßig; der Taucher sieht wirklich unter der Glasglocke die Lichter grün und die Schatten purpurnfarbig." Eben darum laß ich ihn wieder umgekehrt, wenn er aus der Tiefe heraus ist, das Licht rosicht nennen, weil diese Erscheinung nach einem vorhergegangenen grünlichen Scheine so erfolgt —.*) Daß, wie Str. 19, V. 3 andeutet, in der Tiefe des Meeres das Ohr nie einen Laut vernehme, darf mindestens zweifelhaft erscheinen, da das Wasser den Schall gut fortpflanzt, — es sei denn, daß durch den gewaltigen Druck des tiefern Meerwassers auf das Ohr des Tauchers seine Hörfähigkeit gehemmt werde.

---

*) Er verdankte die Mittheilung dieser optischen Beobachtungen ohne Zweifel Göthe'n, der in seiner Farbenlehre sagt: „Der beleuchtete Theil der Wellen erscheint grün in seiner eigenen Farbe, und der beschattete in der entgegengesetzten purpurnen. Die verschiedene Richtung der Wellen gegen das Auge bringt eben die Wirkung hervor."

Der Dichter legte es nur darauf an, durch die Vorstellung absoluter Einsamkeit und Stille auf die Phantasie zu wirken. So wählte er denn auch, unbekümmert um die Einwendungen einer fortgeschrittenen Zoologie, in Str. 19, V. 5 Thiernamen, an die sich von jeher schauerliche Vorstellungen knüpfen. Vom Salamander, der sich freilich meist auf dem Lande aufhält, erzählten schon die Alten viel Furchtbares. Plinius sagt: „Er kann ganze Völker tödten, wenn sie nicht auf ihrer Hut sind. Wenn er auf einen Baum kriecht, vergiftet er alle Früchte u. s. w.“ Auch die Molche leben nicht sowohl im Meere, als in stehenden Landgewässern und langsam fließenden Bächen. Die Drachen der Volkssage sind bekanntlich Geschöpfe der Einbildungskraft, gigantische Eidechsen oder Riesenschlangen mit angedichteten Flügeln. Die Flatter-Eidechsen, welche die Wissenschaft mit dem Namen Drachen bezeichnet, sind unschuldige Thierchen, die mit jenen fabelhaften Drachen äußerst wenig gemein haben. In Str. 20 folgen dann Thiere, die er aus Göthe's beiden Fischbüchern ausgewählt. Die Rochen (Rajæ) haben einen sehr plattgedrückten, tellerähnlichen Leib mit einem meist dünnen und langen Schwanze; viele Arten sind mit Stacheln und Nägeln besetzt; in wärmern Ländern gibt es ungeheuer große, die mehrere Centner wiegen und wie ein Scheuerthor aussehen. Der Hammerfisch gehört zu den Haien; er hat, wie der Riesenhai, einen spindelförmigen Leib, weicht aber von allen Fischen dadurch ab, daß die Augen am Ende von zwei armförmigen Seitenverlängerungen des platten und stumpfen Kopfes stehen, wodurch er die Gestalt eines Hammers erhält. Er wird bisweilen zwölf Fuß lang und acht Centner schwer, ist ein schädlicher Raubfisch und greift auch Menschen an. Der „entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne“ ist der Riesen- oder Menschenhai, vier Klafter lang, mit mehr als vierhundert lanzenförmigen Zähnen, äußerst gefräßig und den Menschen sehr gefährlich. Der „Klippenfisch“

erregt Bedenken. Daß der von den Matrosen sogenannte Klippfisch (ein durch Einsalzen und Trocknen zubereiteter Kabeljau) nicht gemeint sein könne, erhellt von selbst. Allein auch die Klippfische Linnés, die Chaetodonten, passen nicht hieher, da sie weder sehr groß werden (Chaetodon gigas erreicht eine Länge von 1¼ Schuh), noch den Menschen gefährlich sind; manche Arten zeichnen sich durch hübsche Farben aus. Man möchte fast glauben, der Dichter habe sich wegen der scharfen, schroffen Laute des Wortes, oder weil der Name die Vorstellung eines unförmlichen und gigantischen Thieres erwecken kann, zur Auswahl entschlossen.

Schließlich geben wir noch einige unbedeutende Abweichungen aus Schiller's Musenalmanach auf das J. 1798:

Str. 2, V. 1. Der König sprach es und wirft u. s. w.
Str. 8, V. 1. Jetzt schnell, eh' die Brandung zurückekehrt,
Str. 19, V. 6. Sich regte in dem furchtbaren u. s. w.

---

61. Ritter Toggenburg.

1797.

Ueber die Entstehungszeit belehrt uns folgende Stelle aus Schiller's Notizenbuch: „Der Ritter von Toggenburg am 31. Juli (1797) fertig.“ Göthe gedenkt der Ballade in der Nachschrift eines Briefes aus dem Anfange Septembers 1797 mit den Worten: Ich muß nicht vergessen, zum glücklichen Fortschritt des Almanachs und zu Ritter Toggenburg zu gratuliren.“ Er lernte das Gedicht zu angenehmer Ueberraschung aus einigen Aushängebogen des Musenalmanachs kennen, die ihm Schiller am 30. August zugesandt hatte.

Schmidt in seinem Taschenbuch deutscher Romanzen bezieht

die unserm Gedichte zu-Grunde liegende Sage auf die heilige Idda, die Gemahlin Heinrich's von Toggenburg oder Tokenburg. Johannes Müller erzählt über sie: „Ein Rabe entführte der Gräfin Idda von Tokenburg ihren Brautring durch ein offenes Fenster. Ein Dienstmann des Grafen fand ihn und nahm ihn auf. Der Graf erkannte ihn an dessen Finger; wüthend eilte er zu der unglücklichen Idda, und stürzte sie in den Graben der hohen Tokenburg; den Dienstmann ließ er an dem Schweif eines wilden Pferdes die Burg hinunterschleifen. Indeß erhielt sich die Gräfin an einem Gebüsch, wovon sie in der Nacht sich losmachte. Sie ging in einen Wald und lebte von Wurzeln und Wasser, im Glauben an den Retter der Unschuld. Als letztere klar geworden, fand ein Jäger die Gräfin. Allein obschon Graf Heinrich sie viel bat, wollte sie nicht wieder bei ihm leben, sondern blieb still und heilig in dem Kloster zu Fischingen." Offenbar hat diese Legende außer dem Namen Toggenburg mit unserm Gedichte so gut wie nichts gemein. Sehr richtig bemerkt Hoffmeister gegen Schmidt's Ansicht: „Wie hätte der Pilger (Str. 5) an ihres Schlosses Pforte anklopfen können, da die h. Idda gar nicht mehr zur menschlichen Herrlichkeit zurückgekehrt war? Dann sagt uns auch kein Wort in der Romanze, daß der Ritter Reue empfunden, und keines deutet eine erlittene Kränkung an. Wie reimt es sich mit dieser Annahme, daß Toggenburg jahrelang saß „Harrend ohne Schmerz und Klage?" (Str. 9.) Kurz, es ist hier die Sehnsucht eines reinen, und nicht die Qual eines belasteten Herzens dargestellt.

Götzinger nennt als des Dichters Quelle eine tirolische Sage, von der er sich nicht zu erinnern bekennt, ob er sie einst gelesen oder erzählen gehört. Hiernach wäre der Schauplatz der Handlung beim Kloster Wolkenwiegt. In der Nähe desselben liegt Wolkenstein, und mit dem Ritter von Wolkenstein zog Toggenburg, sein Verwandter, nach dem gelobten Lande. In

seiner Abwesenheit ging das Fräulein, das sich frühe dem Heiland gelobt hatte, in jenes Kloster.

Wie diese Ballade hinsichtlich ihres überwiegend sentimentalen Gehalts und ihres geringen Antheils an heroischen Elementen unter den Schiller'schen ziemlich isolirt dasteht, so auch in der Behandlung des Stoffs und dem herrschenden Grundton. Die Haltung des Ganzen ist, wie Götzinger sie richtig bezeichnet, „lyrisch-idyllisch und gegen das Ende ruhig-idyllisch." Der Gegenstand, meint er, sei nicht eigentlich zur Ballade geeignet, sondern würde der idyllischen Form besser zusagen. Da hier nun ein Widerspruch zwischen Inhalt und Form bestehe, so dürfe man sich nicht wundern, wenn das Gedicht Manchen unbefriedigt lasse. So viel ist gewiß, daß Franz Horn's Urtheil, der unsre Ballade „das reinste, klarste, bis in's Innerste vollendetste aller Schiller'schen Gedichte" nennt, übertrieben und aus einer Geschmackseinseitigkeit, die ihn das Sentimentale stets bevorzugen ließ, entsprungen ist.

Körner's Urtheil (Briefwechsel mit Schiller IV, 99) über das Gedicht lautet: „Ritter Toggenburg ist mir besonders lieb durch eine gewisse musikalische Einheit und die durchgängige Gleichheit des Tons, der zu dem Stoffe vollkommen paßt." Bei seiner Neigung, sich an den Gedichten des Freundes in musikalischer Composition zu versuchen, mußte ihm die Ballade, die wie eigens für eine musikalische Behandlung berechnet scheint, ganz besonders willkommen sein. Das Gedicht hat aber auch schon für sich allein etwas sehr musikalisches, und dies beruht zum großen Theil auf der glücklich gewählten metrischen Form, die sich zugleich dem Gedankeninhalte vortrefflich anschmiegt. Am stärksten tritt dies in den drei Schlußstrophen hervor. Der ruhig einförmige Fluß der trochäischen Strophen mit den durchweg nach Einem Gesetz alternirenden Reimklängen versinnlicht das stille, eintönige Einsiedlerleben. Die periodische

Wiederkehr der einzigen Erscheinungen, welche dieses Dasein noch beleben, bildet sich in dem Bau des Sprachlichen ab, namentlich in Repetitionen (wie „Blickte nach dem Kloster drüben, Blickte Stunden lang"), in dem mehrfach wiederholten Bis und stärker in der Wiederholung der ganzen Stelle: „Bis das Fenster klang u. s. w." Das Ende dieses Stilllebens wird nicht als eine bedeutsame Katastrophe, sondern als ein leises Ausklingen dargestellt und durch die unscheinbar überleitende Conjunction und angeknüpft („Und so saß er eine Leiche"). Aber auch in frühern Stellen des Gedichtes zeigt sich das gewählte Metrum als die angemessenste rhythmische Form der Gedanken, so besonders in der Anfangsstrophe, wo die Sprache der künftigen Himmelsbraut, wie es sich geziemt, das Gepräge einer edeln Einfachheit und Ruhe trägt. In Str. 2, wo eine aufgeregtere Empfindung darzustellen war, hat der Dichter eine größere Lebendigkeit in das trochäische Metrum zu bringen gewußt, besonders durch Anwendung des Asyndetons, ähnlich wie er im Lied von der Glocke (V. 164 ff.) den Trochäen einen wahrhaft stürmischen Charakter gegeben. Die kurzen Verse des Stücks sind stellenweise trefflich benutzt, um entweder einen Gedanken in einfacher Naivetät oder in kraftvoller Kürze hinzustellen, weßhalb ich nicht mit Hoffmeister sagen möchte, daß in dem Gedichte nicht von Gedrängtheit und Energie der Darstellung die Rede sein könne.

Ueber Sachliches ist nur noch Weniges zu bemerken. Bei Strophe 2 macht Götzinger auf den Anachronismus aufmerksam, daß in der Zeit, welcher die Sage angehört, es noch kein Schweizerland gab, und die Grafschaft Toggenburg erst durch das Testament des letzten Grafen an die Eidgenossenschaft kam. Joppe, jetzt Jaffa, Hafenstadt Syriens, war ein Hauptlandungsplatz der Kreuzfahrer.

Was den sprachlichen Ausdruck betrifft, so hat man ihn

an vielen Stellen mit Unrecht als „zweideutig, hart und wenig treffend" bezeichnet. Nur hier und da dürfte ein leiser Tadel gerechtfertigt sein, so in Str. 2, V. 2 „Reißt sich blutend los," wo „blutend" für mit blutendem Herzen steht. Man lasse sich in Fällen dieser Art nicht durch die Wahrnehmung irre machen, daß man bei unbefangener Lectüre keinen Anstoß am Ausdruck genommen; wir alle haben Schiller's Gedichte in einem Alter kennen gelernt, wo die Autorität des Dichterwortes das prüfende Urtheil niederhielt, und sehen nun auch bei reiferm Urtheile leicht über das durch Gewohnheit liebgewordene Anstößige hinweg. Die Verbindung „in dem Lande Schweiz" (Str. 2, V. 6) wird von Götzinger nicht mit Unrecht mißbilligt, da Schweiz ein Femininum ist; sagt man doch auch nicht: das Land Türkei, Walachei u. s. w., wohl aber: das Land Italien, Norwegen u. dgl. Die Einzahl „Ihres Helmes" (Str. 3, V. 3), statt: „Ihrer Helme", wird nicht hinreichend von Götzinger gerechtfertigt, wenn er sagt, sie stelle die Handlung mehr als ein Ganzes dar. Die Conjugationsform „verlässet" (Str. 6, V. 1) ist unzulässig; der Sprachgenius sträubt sich bei der dritten Person Sing. Präs. um so mehr gegen die Dehnung, wenn sie mit Umlautung des Vokals der Stammsylbe verbunden ist; man darf eher sagen: er liebet, als: er stirbet. In Str. 6, V. 8 hat „Gewand" durch Weglassung des Artikels den Charakter eines Stoffnamens bekommen. Daß in Str. 7, V. 6 („Bis zu Abends Schein") der Artikel bei „Abend" fehlt, befremdet wenig, da wir oft so bei Schiller die Namen der Tages- und Jahreszeiten, der Winde, der Himmelsgegenden und der Elemente behandelt finden, lauter Begriffe, die sich dem poetischen Sinne leicht personificiren.

Varianten bieten sich bei unserm Gedichte nicht dar. Statt „Und erbaut" in Str. 7 V. 1, wie es meist in den Ausgaben

heißt, dürfte „Und er baut" vorzuziehen sein, da erbauen minder gut zu der einfachen Hütte paßt.

---

62. Der Kampf mit dem Drachen.

1798.

Diese längste aller Schiller'schen Balladen entstand, nach des Dichters eigenhändigen Notizen vom 18. bis zum 26. August 1798 in einer verhältnißmäßig kurzen Zeit. Am 21. August schrieb er an Göthe, er sei mit dem Stücke beschäftigt und verschaffe sich dabei die Unterhaltung, mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren, welche der Anblick der von Göthe bei ihm zurückgelassenen Kupferstiche erweckt habe. Dieser Zusatz läßt vermuthen, daß er damals an der beschreibenden Partie, der Erlegung des Drachens, war. Am letzten August meldete er, die beiden Balladen für den Almanach (worunter auch die vorliegende) seien fertig; am 4. September sandte er sie dem Freunde zu.

Zu dem Stoffe führte ihn Niethammer's Uebersetzung der Geschichte des Johanniterordens von Vertot, wozu er eine Vorrede geschrieben hatte, — also dasselbe Werk, woraus er auch den Plan zu seinen Maltesern schöpfte. Hiernach ereignete sich die Begebenheit unter dem Großmeister Helion de Villeneuve, der 1323 bis 1346 Oberhaupt des Ordens war. Bei der Darstellung seiner Regierung erzählt Vertot: „Der Geist der Liebe und Rücksichten der Klugheit bewogen ihn, allen Rittern bei Verlust des Ordenskleides den Kampf mit einer Schlange oder einem Krokodil zu verbieten, einer Art Amphibion, das sich in Morästen und an den Flußufern aufhielt. Es war von ungeheurer Größe, verursachte großes Unheil auf der Insel und hatte

selbst einige Einwohner verschlungen. Der Zufluchtsort des furchtbaren Thiers war eine Höhle neben einem Sumpf am Fuß des Berges St. Stephan, zwei Meilen von Rhodus gelegen. Von hier aus brach es hervor, um seine Beute zu holen. Es fraß Schafe, Kühe und bisweilen Pferde, wenn sie sich dem Sumpf näherten; ja man klagte sogar, daß es Hirten verschlungen, die ihre Heerden dort gehütet hatten. Mehrere der tapfersten Ritter des Convents zogen zu verschiedenen Zeiten, einer ohne Mitwissen des andern, einzeln aus der Stadt, um das Thier zu tödten; aber man sah keinen wiederkehren. Der Gebrauch des Feuergewehrs war noch nicht erfunden, und die Haut des Ungeheuers war mit Schuppen bedeckt und den schärfsten Pfeilen und Wurfspießen undurchdringlich. Die Waffen waren mithin ungleich und die Schlange hatte ihre Feinde bald erlegt. Dies war der Grund, weßhalb der Großmeister den Rittern fernerhin den Versuch eines Unternehmens wehrte, das über menschliche Kräfte zu sein schien. Alle gehorchten, mit Ausnahme eines Ritters von der provencalischen Zunge Namens Dieudonné von Gozon. Trotz jenes Verbots und ohne sich durch das Schicksal seiner Mitbrüder abschrecken zu lassen, faßte dieser im Stillen den Entschluß das Ungeheuer zu bekämpfen, entschlossen zu sterben, oder die Insel davon zu erlösen. Um nun seinen Plan auszuführen, begab er sich nach Frankreich und zog sich in das Schloß Gozon zurück, das noch heutiges Tages in der Provinz Languedoc steht. Er hatte bemerkt, daß die Schlange unter dem Bauche keine Schuppen hatte, und darauf baute er seinen Plan. Er ließ von Holz oder Pappendeckel ein Bild des Ungeheuers verfertigen, ganz nach der Vorstellung, die er davon bewahrt hatte, und sah besonders darauf, daß der Grimm desselben sich recht ausdrückte. Hierauf richtete er zwei junge Doggen ab, auf seinen Ruf herbeizueilen und sich an den Bauch des Thiers zu werfen, während er selbst, zu Pferde gestiegen, angethan mit

seiner Rüstung, die Lanze in der Hand, sich stellte, als ob er ihm an verschiedenen Orten Stöße beibrächte. Mehrere Monate nahm der Ritter täglich diese Uebung vor; und sobald er die Doggen zu dieser Art von Kampf abgerichtet sah, kehrte er nach Rhodus zurück. Kaum auf der Insel angelangt, ließ er, ohne seinen Plan Jemanden mitzutheilen, seine Waffen heimlich zu einer Kirche bringen, die auf der Spitze des Berges St. Stephan lag, und begab sich nachher selbst dorthin, nur von zwei Knappen begleitet, die er aus Frankreich mitgebracht hatte. Er trat in die Kirche, und, nachdem er sich Gott empfohlen, legte er seine Waffen an, stieg zu Pferde und befahl seinen beiden Dienern, wenn er im Kampf umkäme, nach Frankreich zurückzukehren, sich aber zu ihm zu begeben, wenn sie bemerkten, daß er die Schlange getödtet hätte, oder von ihr verwundet worden wäre. Hierauf ritt er, von den beiden Hunden begleitet, den Berg hinab und wandte sich gerade auf den Schlupfwinkel der Schlange zu, die auf das Geräusch, welches er machte, mit offenem Rachen und funkelnden Augen herbeieilte, um ihn zu verschlingen. Gozon brachte ihr einen Lanzenstoß bei, den aber die Dicke und Härte der Schuppen fruchtlos machte. Er schickte sich an, die Stöße zu verdoppeln, aber sein Roß, durch das Zischen und den Geruch der Schlange scheu gemacht, will nicht vorwärts, bäumt sich, wirft sich seitwärts und hätte seinen Herrn ins Verderben gerissen, wenn dieser nicht, ohne zu erschrecken, abgesprungen wäre. Das Schwert in der Hand, die beiden Doggen zur Seite, greift er das furchtbare Unthier an und versetzt ihm an mehreren Stellen Streiche, die jedoch der Schuppenpanzer nicht eindringen ließ. Das wüthende Thier warf ihn mit einem Schweifschlage zu Boden und war im Begriff, ihn zu verschlingen, da warfen sich die Hunde, wie sie abgerichtet waren, an den Bauch der Schlange, die nun von ihren grimmigen Bissen zerfleischt wurde, ohne sich ihrer erwehren zu können. Durch diese Hülfe unter-

stützt, erhebt sich der Ritter wieder, springt den Doggen bei und stößt sein Schwert an einer schuppenentblößten Stelle ein. Es entsteht eine breite Wunde, woraus Ströme Bluts hervorschießen. Das Ungeheuer, tödtlich verwundet, fällt auf den Ritter, so daß er zum zweiten Mal hinstürzt, und hätte ihn durch seine ungeheure Körpermasse erdrückt, wären nicht die beiden dem Kampf zuschauenden Knappen, als sie die Schlange erlegt sahen, herbeigeeilt. Sie fanden ihren Herrn ohnmächtig und hielten ihn für todt. Als sie ihn mit vieler Mühe unter der Schlange hervorgezogen hatten, lösten sie ihm den Helm, um ihm Luft zu machen, falls er noch am Leben wäre, und sprengten ihm Wasser in's Gesicht. Dieser Beistand ließ ihn endlich die Augen wieder aufschlagen. Das erste Schauspiel, und das angenehmste, das sich ihm darbieten konnte, war seinen Feind todt und ein so schweres Unternehmen gelungen zu sehn. Kaum hatte man in der Stadt seinen Sieg erfahren, so strömte ihm eine Menge Einwohner entgegen. Die Ritter führten ihn im Triumph in den Palast des Großmeisters. Aber mitten unter dem Beifallssturm erstaunte der Sieger nicht wenig, als Helion mit Blicken voll Unwill ihn fragte, ob er das Verbot des Kampfes mit dem gefährlichen Unthier nicht kenne, und ob er es ungestraft verletzen zu können glaube. Und ohne ihn anzuhören, und unerweicht durch die Fürbitten der Ritter, schickte ihn dieser strenge Wächter der Ordenszucht auf der Stelle in's Gefängniß. Hierauf versammelte er den Rath und stellte diesem vor, der Orden dürfe nicht unterlassen, einen Ungehorsam strenge zu bestrafen, der für die Ordenszucht verderblicher sei, als viele Schlangen für die Inselbewohner, und stimmte, ein zweiter Manlius, laut dafür, daß dieser Sieg dem Sieger zum Verderben gereiche. Der Rath erlangte jedoch so viel, daß er sich damit begnügte, ihm das Ordenskleid zu nehmen. So ward denn Gozon desselben schimpflich beraubt, und nur eine kurze Zeit verstrich zwischen seinem

Siege und dieser Strafe, die er für strenger als den Tod selbst hielt. Der Großmeister aber zeigte, nachdem er so der Aufrechthaltung der Ordenszucht Genüge gethan, wieder seinen von Natur sanften und gütigen Charakter. Er ließ sich gern besänftigen und lenkte die Sache so, daß man ihn um Gnade anflehte. Auf die dringenden Bitten der ersten Komthure schenkte er ihm das Kleid und sein Wohlwollen wieder und überhäufte ihn mit Wohlthaten. Den Kopf der Schlange oder des Krokodils befestigte man auf einem der Thore der Stadt. Thevenot in seiner Reisebeschreibung erzählt, er habe diesen oder doch ein Abbild desselben dort selbst gesehen. Es war dicker und größer als ein Pferdekopf, und hatte einen bis an die Ohren geschlitzten Rachen, große Zähne und Ohren, runde Augen und eine grauweiße Farbe, die aber vielleicht vom Staub herrührte." — Nach Villeneuve's Tode 1346 wurde Gozon zum Großmeister erwählt; er starb 1553. Auf sein Grabmal setzte man die Worte: Draconis extinctor.

Man sieht, was das Quantum des Stoffes betrifft, so konnte sich der Dichter fast ganz auf das vom Historiker Ueberlieferte beschränken, und brauchte nicht, wie etwa in der Bürgschaft, noch seine Erfindungskraft stark in Anspruch zu nehmen. Aber wohl galt es auch hier, den Stoff kunstmäßig zu gestalten und, wie Schiller im Briefe an Göthe vom 4. September sich ausdrückt, „die disparaten Momente desselben in Einem harmonirenden Ganzen zu verbinden." Zunächst vereinigte er das räumlich und zeitlich Auseinanderliegende in Einen begränzenden Rahmen und brachte so eine scenische Einheit hervor, ähnlich der im Taucher und im Grafen von Habsburg. Der Dichter versetzt uns gleich in mediam rem, der Kampf mit dem Drachen ist bei der Eröffnung des Gedichtes schon beendigt, und geht nur noch durch die Schilderung in dem Munde des Haupthelden an unsrem innern Auge vorüber. So ist in der Quelle auch die Bestrafung und

die Begnadigung des Ritters durch eine Zwischenzeit gesondert; der Dichter läßt Alles zu Einer Scene sich aneinanderschließen. Zugleich hat sein großartiger Sinn, wie Hofmeister schön bemerkt, die ganze Scene zu einer öffentlichen und das Gericht über den Besieger der Schlange zu einer Volkssache gemacht.

Ein wichtiger Zusatz jedoch zu dem Bericht des Historikers, der den innersten Kern der Geschichte trifft, ist die demüthige Selbstbezwingung des Jünglings. Durch ihn trieb Schiller, wie Hoffmeister sagt, „die Geschichte ganz in das Innere des Menschen hinein;“ und es gewann unsere Ballade durch diesen ideellen Gehalt einige Aehnlichkeit mit dem verschleierten Bilde zu Sais. Wie dort nämlich Unterordnung der Wißbegierde unter ein höheres Gebot gelehrt wird, so wird hier die Tugend der Selbstverläugnung über den ritterlichen Heldenmuth erhoben. Die beiden Hauptideen, die dem Gedichte zu Grunde liegen und darin im Kampf gegen einander auftreten, bezeichnet Schiller in dem erwähnten Briefe vom 4. September als „den christlich-mönchisch-ritterlichen Geist der Handlung.“ Was er darunter verstand, hat er deutlicher in der Vorrede zur Uebersetzung von Vertot ausgesprochen: „Ein feuriger Rittergeist verbindet sich mit zwangvollen Ordensregeln, Kriegszucht mit Mönchsdisciplin, die strenge Selbstverläugnung, welche das Christenthum fordert, mit kühnem Soldatentrotz, um gegen den äußern Feind der Religion einen undurchdringlichen Phalanx zu bilden, und mit gleichem Heroismus ihren mächtigen Gegnern von Innen, dem Stolz und der Ueppigkeit, einen ewigen Krieg zu schwören.“ Diese beiden Principien, das ritterliche und das christlich-mönchische, durchziehen das Gedicht; aber wie glänzend auch das erstere hervortritt, so erscheint es doch dem zweiten als untergeordnet, so daß dieses als die eigentliche ideelle Grundlage zu betrachten ist. Wenn es hiernach scheinen könnte, als ob der Großmeister, der Vertreter des christlich-mönchischen Princips, und

nicht der ritterliche Jüngling der Hauptheld sei, so ist dagegen zu bedenken, daß Gozon sich ja vor dem Ordensgesetze demüthigt und somit den Sieg des mönchischen Princips praktisch an sich darstellt. Freilich war es daneben unerläßlich, den Verfechter des siegenden Princips als eine imponirende Gestalt hervortreten zu lassen. Schon in den Strophen 3—5 bilden die strengen Worte des Meisters einen ergreifenden Contrast zu dem Jubel des Volks und dem enthusiastischen Ausdruck der stolzen Freude, die der Jüngling über die gelungene That empfindet; aber noch ergreifender wirkt es, wenn in den Strophen 22—24, wo der Gegensatz der beiden Hauptideen seinen Höhepunkt erreicht, der Großmeister inmitten der rauschenden Huldigungen, die hier dem ritterlichen Heldenmuth gespendet werden, ihm gegenüber das andere Princip, die christlich-demüthige Selbstverläugnung, durch seine unvergleichlichen Worte in siegender Würde und Hoheit erhebt. Das Bild des Meisters wächst dadurch zu einer wahrhaft erhabenen Größe empor, daß er ganz allein, dem ganzen Volk und dem ganzen Orden gegenüber, als Verfechter des Hauptprincips, worauf der Orden ruht, erscheint.

Körner erklärt sich in einem Briefe an Schiller die Verlegung des Kampfs vor den Beginn der Handlung im Gedichte daraus, daß wir sogleich „aus der sinnlichen Welt in die moralische versetzt, in dieser die That des Helden geprüft, und seine Selbstüberwindung in's glänzendste Licht gestellt," werden sollte. „Für die Gefahr des Kampfes," schrieb er, sollte man sich nicht interessiren, und diese ist's immer, was zuerst die Aufmerksamkeit fesselt. Daher ist der Kampf schon vollendet, wenn das Gedicht anhebt." Ohne Zweifel wird durch die Verlegung des physischen Kampfs in die Vergangenheit unserm Interesse für den psychischen Kampf der Principien, der in dem Gedichte spielt, ein freierer Raum verschafft; aber der Hauptgrund dieser Anordnung war wohl der Wunsch des Dichters, eine scenische Ein-

heit herzustellen. Auch verzichtet er keineswegs darauf, für den Kampf und seine Gefahren zu interessiren; er suchte durch Lebendigkeit der Erzählung und Beschreibung das Vergangene kräftig zu vergegenwärtigen. Wir machen auf einige hierbei angewandte Kunstmittel aufmerksam.

Lessing rühmt in seinem Laokoon die kunstvolle Schilderungsweise Homer's, der einen zu malenden Gegenstand nicht als einen fertigen, sondern als einen entstehenden darstellt und dadurch dem Leser oder Hörer die Gesammtauffassung des Bildes erleichtert. In der Regel ist diese Schilderungsart nur bei leblosen Gegenständen anwendbar. Schiller hat aber einen Vortheil, der im gegebenen Stoffe lag, vortrefflich zu benutzen gewußt, um sie auch der Darstellung eines lebendigen Gegenstandes zu gut kommen zu lassen. Um die Größe und Gefahr des Kampfes mit dem Drachen richtig abzuschätzen, war es nöthig, uns das Bild des grauenhaften Unthiers lebhaft zu vergegenwärtigen. Indem nun der Ritter in den Strophen 9—11 ein Abbild des Drachen „durch des Künstlers Hand, getreu den wohlbemerkten Zügen" nach der Lessing'schen Regel zusammenfügen läßt, gewinnen wir zugleich eine deutliche Vorstellung des wirklichen Drachen, so daß die spätere Erzählung des Kampfes mit dem Ungeheuer nicht mehr durch die Schilderung desselben gehemmt und belastet zu werden brauchte.*) Wie es scheint, legte Schiller es bei der Ausmalung des Drachenbildes auf einen Wettstreit mit Virgil's Beschreibung der Schlangen an, die den Laokoon und seine Söhne umschnürten. Wenn Schiller in der Stelle:

---

*) Ein neuerer Erklärer bestreitet es, daß in Str. 9 bis Str. 11 das Entstehen des Abbildes geschildert sei. Ich denke, die Verse „Auf kurzen Füßen wird die Last des langen Leibes aufgethürmt", sowie die Stelle „Und Alles bild' ich nach genau u. s. w.", zeigen hinlänglich, wie Schiller die Beschreibung aufgefaßt wissen wollte.

In eine Schlange endigt sich
Des Rückens ungeheure Länge,
Rollt um sich selber fürchterlich,
Daß es um Mann und Roß sich schlänge —

durch den Schlußvers die Länge des Unthiers versinnlicht, so verfährt Virgil in ähnlicher Weise, nur noch anschaulicher:

Zwei Ringe sieht man sie um seinen Hals und noch
Zwei andre schnell um Brust und Hüfte stricken,
Und furchtbar überragen sie ihn doch
Mit ihren hohen Hälsen und Genicken.

Dann hat Schiller aber auch bei der Schilderung des Kampfs die den Sprachelementen inwohnende malerische Kraft höchst wirksam zu verwerthen gewußt. Hierbei scheut er sich nicht, mitunter den absoluten Wohlklang den charakteristischen, nachahmenden Klängen zu opfern, wie in den Versen:

Da reiz' ich sie, den Wurm zu packen,
Die spitzen Zähne einzuhacken.

Wie hier durch die harten und scharfen Consonanten, so malt er anderswo durch die Häufung gewisser diphthongischen Laute, die ihm regelmäßig zur Darstellung des Schauerlichen dienen:

Und bang beginnt das Roß zu keuchen
Und bäumet sich und will nicht weichen;
Denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
Des Feindes scheußliche Gestalt u. s. w.

Und so sind auch die Reimklänge an manchen Stellen höchst charakteristisch und ausdrucksvoll, z. B. in Str. 20:*)

---

*) Es fehlt freilich nicht an einzelnen anstößigen Gleichklängen (wie Joch, hoch; Roß, bloß; Blöße, Gekröse u. s. w.), aber dafür ist auch die Ballade reich an volltönenden, ausdruckskräftigen und gewählten Reimen.

Und wüthend mit des Schweifes Kraft
Hat es zur Erde mich gerafft;
Schon seh' ich seinen Rachen gähnen,
Es haut nach mir mit grimmen Zähnen,
Als meine Hunde, wuthentbrannt,
An seinen Bauch mit grimm'gen Bissen
Sich warfen, daß es heulend stand,
Von ungeheurem Schmerz zerrissen.

Aber auch in der syntaktischen Behandlung der Sprache liegt stellenweise eine ungemeine Kraft. So finden wir hier (wie auch im Handschuh und den Kranichen des Ibykus) wiederholt die Inversion im Nachsatz angewandt, die sehr geeignet ist, das plötzliche oder überraschende Eintreten einer Handlung oder Begebenheit zu malen:

Und als ich seinen Zorn entflammt,
Rasch auf den Drachen spreng' ich's los ....
Kaum seh' ich mich im ebnen Plan,
Flugs schlagen meine Doggen an ....
Und eh' es ihren Bissen sich
Entwindet, rasch erheb' ich mich ...
Und kam der Pilgrim hergewallt
Und lenkte in die Unglücksstraße,
Hervor brach aus dem Hinterhalt
Der Feind u. s. w. ....

Man könnte leicht das erste Drittel des Gedichtes (bis zu Str. 9) für zu breit ausgeführt halten; aber dem Dichter war es vor Allem darum zu thun, unser Interesse für den Conflict zwischen Heldenmuth und pflichtmäßigem Gehorsam lebhaft zu erwecken, ehe er zur Schilderung des Kampfes überging; wir sollen der letztern nicht sowohl mit der Spannung auf den Ausgang, als mit der auf die Wirkung, die sie im Großmeister hervorbringt, folgen. Doch auch in der Schilderung des Kampfes

entfaltet sich, weil hier der Mensch, wie im Taucher, im Ringen mit einer überlegenen Naturkraft erscheint, die Darstellung, wie dort, in pathetischer Fülle. Dagegen tritt der Schluß eben so rasch ein, wie im Polykrates und anderen Balladen. Sobald die Grundidee in ihr volles Licht gesetzt ist, führt der Dichter mit Recht das Ende möglichst schnell herbei.

Die Strophenform ist glücklich gewählt. Ihre Länge steht im richtigen Verhältniß zu dem bedeutenden Umfange des Gedichtes. Auch mußte sie dem Dichter zur bequemern Entfaltung der pathetisch-rhetorischen, wie der episch-schildernden Diction sich sehr zweckmäßig erweisen.

Ueber Einzelnes ist noch etwa Folgendes zu bemerken. „Die Ritter des Spitals“ (Str. 2, V. 11), die Hospitaliter, bildeten einen geistlichen Ritterorden, der aus den Kreuzzügen hervorging. In Jerusalem war durch Kaufleute aus Amalfi ein dem h. Johannes geweihtes Kloster mit einem Spital gestiftet worden, ursprünglich für kranke Pilger; später wurden die Ritter des Spitals auch zum Kampfe gegen die Ungläubigen verpflichtet. Rhodus wurde 1309 vom Orden erobert und zum Hauptsitz desselben gemacht. (Vgl. das culturhistorische Epigramm „die Johanniter“, oder, wie der ursprüngliche Titel hieß „die Ritter des Spitals zu Jerusalem“ im dritten Bande.) — In Str. 3, V. 4 steht der Ausdruck „des Geländers Stufen“ etwas kühn für: die Stufen der geländerten Treppe. — Str. 4, V. 11 „Gehorsam“ war das erste Gelübde der Johanniter, wie der Ordensgeistlichen überhaupt; die beiden andern waren Armuth und Keuschheit. — In Str. 5, V. 1—7 hat der Dichter gegen den Wohllaut verstoßen. Schon daß nach den schroffen Reimklängen versetzt und verletzt (V. 1 f.) im nächsten Verse das Wort Gesetz folgt, ist dem Ohr unangenehm, noch mehr aber, daß diese Laute in V. 6 f. sich wiederholen („gesetztem“ und „Gesetzes“). Hier und in den drei folgenden Strophen

6—8 sucht der Ritter durch zwei Umstände seine Uebertretung des Verbotes zu entschuldigen. Dem Verbot, meinte er, lag der Gedanke zu Grunde, daß keine menschliche Kraft der Stärke des Unthiers gewachsen sei. Nun aber habe er, abweichend von den fünf Ordensbrüdern, die bereits „des kühnen Muthes“ Opfer geworden waren (Str. 6, V. 1—4), List und Klugheit zu versuchen beschlossen (Str. 5, V. 11 f. und Str. 8, V. 7 f.), und glaube daher nicht gegen den Sinn des Gesetzes, wenn auch gegen den Wortlaut, gefehlt zu haben. Dann aber sei er auch der Meinung gewesen, ein christlicher Ritter dürfe sich den Kreis seiner Pflichten nicht enger, als einst die heidnischen Heroen, ziehen, und sich nicht auf die Bekämpfung der Ungläubigen beschränken, während Herkules, der Löwentödter, und Theseus, der Ueberwinder des Minotaurus, die Welt überhaupt von Noth und Harm zu befreien gestrebt hätten. — In Str. 11, V. 7 ist der Ausdruck „Läufe“, der in der Jägersprache die Füße und Beine eines jagdbaren wilden Vierfüßlers (Hirsch, Reh, Wildschwein, Fuchs, Hase u. s. w.) bezeichnet, auf die Doggen übertragen. „Ur“ (V. 8) ist der alte und dichterische Name für „Auerochs“. „Lindwurm“ (V. 9) ist eigentlich ein pleonastisches Zwillingswort; denn sowohl das althochd. lint (altnord. lingvi) bezeichnet Schlange, als auch das althochd. uurm (vgl. Graf I, 1044). Ein ähnliches Zwillingswort ist im Nibelungenlied lintrache (Linddrache). — In Str. 16, V. 7 den „Höllendrachen“ als Cerberus aufzufassen, duldet nicht der mittelalterlich-christliche Sinn des Ganzen; der Satan ist gemeint. „Die Unglücksstraße“ (V. 10), die den Berg entlang führende Straße, heißt bei den italienischen und französischen Erzählern der Begebenheit Mal passo, Maupas. — Es ist schön und naturwahr erdacht, daß in Str. 18, V. 1—4 die Thiere mit ihrem feinen Instinkt und ihren scharfen Sinnen früher, als der Ritter, den Feind gewahren. Ob es aber ganz naturgemäß ist, daß das Unthier,

wenn es sich auf warmem Grunde sonnen will, zum Knäul geballt liegt (V. 5—7), läßt sich bezweifeln. Das Pronomen „es" in V. 10 nach „ihn" in V. 8 ist auffallend; Schiller hatte wohl das Substantiv Unthier oder Ungeheuer im Sinne; oder es ist hier in dem Sinne angewandt, wie so oft im Taucher, wo es das unbekannte Furchterregende und Grausige andeutet. In dieser Partie des Gedichts bis Str. 20 ist die häufige Wiederholung der Conjunction doch mißfällig (Str. 18, V. 9, Str. 19, V. 1 und V. 5, Str. 20, V. 3). — In Str. 21, V. 4 und 5 läßt die Interpunktion der meisten Ausgaben es zweifelhaft, ob man „stoße" als ziellos und „den Stahl" als Object zu „nachbohrend", oder umgekehrt das Particip als ziellos und „den Stahl" als Object zu „stoße" zu betrachten habe. Ich halte die letztere Verbindungsweise für die bessere und daher ein Komma nach „Heft" für erforderlich. — In der Schlußstrophe sieht Götzinger in den Worten „Nimm dieses Kreuz" eine Hindeutung auf die von Vertot erwähnte Erhebung des Ritters zum Komthur, gibt aber zu, daß die Stelle nur für den Kenner der Ueberlieferung verständlich sei. Damit ist zugleich ein Tadel gegen den Dichter ausgesprochen, der hier mehr, als er durfte, beim Leser vorausgesetzt. Ich sehe in dem Ausdruck „Kreuz" eine Benennung des mit dem Kreuz bezeichneten Ordensgewandes, das er vor dem Meister niedergelegt. Durch Ungehorsam hatte er es verwirkt, zum Lohn der Demuth erhält er es zurück. Doch fühlt man sich auch bei dieser Auffassung nicht recht befriedigt; statt „nimm" erwartet man nimm zurück; und der Theilnahme des Lesers erscheint dieser Lohn etwas zu schwach.

An Varianten bietet der Musenalmanach für 1799 folgende:

Str. 2, V. 9: Und zum Palaste geht der Zug,
Str. 3, V. 2: Der Großkreuz mit bescheidnem Schritt;
V. 12: Der Pilgrim zu dem Gnadenbilde.

---

63. Der Gang nach dem Eisenhammer.

1797.

Ueber die Entstehungszeit des Gedichtes gibt ein Brief Schiller's an Göthe vom 22. September 1797 Auskunft. „Die letzten acht Tage," heißt es dort, „habe ich für den Almanach nicht verloren. Der Zufall führte mir noch (d. h. eben vor dem Abschluß des Almanachs) ein recht artiges Thema zu einer Ballade zu, die auch größtentheils fertig ist, und den Almanach, wie ich glaube, nicht unwürdig beschließt. Sie besteht aus 24 achtzeiligen Strophen und ist überschrieben der Gang nach dem Eisenhammer, woraus Sie sehen, daß ich auch das Feuerelement mir vindicire, nachdem ich Wasser und Luft bereist habe." Hiernach hatte er zuerst das Gedicht etwas kürzer angelegt, denn es besteht aus 30 Strophen. Wahrscheinlich war ursprünglich die Beschreibung des Messedienens (Str. 20—24), vielleicht auch die Einleitung und die Schilderung des Eisenhammers minder ausführlich gehalten. Nach Schiller's eigenhändigen Notizen wurde das Ganze am 25. September beendigt.

Des Dichters Quelle war, wie Götzinger nachgewiesen hat, die Novellensammlung Les Contemporains (1780) von Rétif de la Bretonne, in deren neunter Novelle La fille garçon die Geschichte als Einschiebsel vorkommt. Sie lautet hier: Ein gottesfürchtiger junger Mann Namens Champagne war Bedienter im Hause der Gräfin von R..., deren steinreicher Gemahl in der Gegend von Vannes oder Quimper Eisenhämmer besaß. Dieser treue Bediente erblickte, wie der h. Paulus sagt, in seiner Herrschaft Gott, und so war er stets diensteifrig, und würde es gegen den Grafen nicht minder als gegen die Gräfin gewesen sein, hätte er nicht im Dienst der letztern gestanden. Seine Sorgfalt und Aufmerksamkeit war so groß, daß er jeden ihrer

Wünsche zu errathen schien. Die Gräfin bewunderte diesen Diensteifer, und nie versiegte der Quell ihrer Lobeserhebungen, wenn eine ihrer Freundinnen zu Besuch kam. Da er überdies ein schöner Bursche war und sich stets mit der größten Bescheidenheit betrug, so wünschte Jeder der Gräfin Glück zu einem solchen Diener. Einer seiner Dienstgenossen, Pinson oder Blero, der Zeuge jener Lobsprüche war, wurde darüber so eifersüchtig, daß er Champagne durch Verleumdung beim Grafen zu stürzen beschloß. Er klagte ihn an, daß er die arglose Gräfin liebe, und gab dem Grafen so viele wahrscheinliche Hindeutungen an, daß dieser ihm zu glauben begann. Zwar suchte er sich mit eigenen Augen von der Wahrheit zu überzeugen; aber verblendet durch den boshaften Diener, wie er war, sah er in Allem nur Arges. Der Graf machte sich wenig aus dem Leben eines elenden Bedienten, dessen Vergehen ihm so schwer däuchte; er begab sich daher zum Hochöfner in einem seiner Eisenhämmer und sagte zu ihm: Denjenigen, den ich zu dir mit der Frage schicken werde, ob du meinen Auftrag vollführt hast, wirf sofort in deinen Ofen! Nun sind solche Hochöfner die grausamsten, rohesten Geschöpfe, und es war diesem daher der Auftrag herzlich willkommen. Aus Besorgniß aber, ihn allein nicht gehörig zu vollziehen, gesellte er sich einen gleich boshaften Kameraden bei. Am andern Morgen ließ der Graf den Champagne durch Blero rufen und sprach zu ihm: „Champagne, gehe zum Eisenhammer und frage den Hochöfner, ob er meinen Auftrag vollführt hat.“ — „Sehr wohl, Ihro Gnaden!“ antwortete Champagne, und eilte fort, des Herrn Befehl auszurichten. Im Weggehen fiel ihm aber ein: „Du könntest doch bei deiner Dame anfragen, ob sie nicht etwas mit zu bestellen hat.“ Er kehrte also in das Zimmer der Gräfin zurück und sagte zu ihr: „Wißt, Herrin, daß ich auf Befehl des gnädigen Herrn nach dem Hammer gehen soll, und da ich der gnädigen Frau angehöre, wünsche ich zu er-

fahren, ob dieselbe etwas zu befehlen habe." — „Nichts, Champagne", erwiderte die Gräfin, „außer etwa, wenn man zufällig zur Messe läuten sollte, wohin ich einiges Unwohlseins wegen nicht gehen kann, so hört sie mit an und betet für mich und für Euch zugleich." Dieser Befehl war für Champagne ungemein willkommen; denn ohne ihn hätte er sich bei der Ausführung des Auftrags seines Herrn keine Verzögerung gestatten dürfen. Kaum hatte er das Ende des Dorfs erreicht, als man zur Messe läutete. Nun war es Sommer, und Niemand zum Ministriren bei der Hand, als schwächliche Greise. Champagne erbot sich dazu, setzte die Schenkgefäße in Bereitschaft, reinigte die Sakristei, und als der Priester gekommen, respondirte er andächtiglich. Die Messe dauerte wohl drei Viertelstunden. Darauf setzte er Alles wieder an Ort und Stelle, so gut es nur immer ein Sakristan gethan hätte, und eilte dann dem Hammer zu, indem er unterwegs die Gebete vollendete, die er für seine Herrin, den Grafen und sich selbst im Gebetbuch begonnen hatte. Beim Hammer angekommen, sprach er zum Hochöfner: „Habt Ihr vollführt, was Ihro Gnaden euch aufgetragen?" — „O schon vor einem guten Weilchen," sagte der Kerl lachenden Mundes; „davon ist gar nicht mehr die Rede; es ist so gut, als wäre er seiner Lebtage nie da gewesen." Champagne eilte schnurstracks zu seinem Herrn zurück. Sobald ihn dieser gewahrte, gerieth er in großes Erstaunen und heftigen Zorn. „Wo kommst du her, Schurke?" rief er. — „Vom Hammer, Ihro Gnaden." — „Du hast Dich unterwegs also verweilt?" — „Nicht im Geringsten weiter, gnädiger Herr, als daß ich die gnädige Frau fragte, ob ich unterwegs etwas für sie mit ausrichten könne; da befahl sie mir, die Messe zu hören und für sie mit zu beten, wenn ich für mich betete, und das habe ich gethan, und für Sie auch; ich dachte nicht, daß der Auftrag von Ihro Gnaden so sehr dringend wäre." Da versank der Graf in tiefes Sinnen, und nachdem

er Champagne gefragt, was man ihm beim Hammer erwidert, entnahm er aus der Antwort, daß der Angeber, den er aus Ungeduld dem Champagne nachgeschickt hatte, beim Hochofen zuerst angekommen und auf der Stelle verbrannt worden war. Er konnte nicht umhin, hier ein göttliches Walten zu erkennen. Sogleich begab er sich mit Champagne zur Gräfin und sprach zu ihr, auf den Jüngling zeigend: „Auf diesen guten Diener verläßt Euch getrost; denn heute habe ich ihn als einen Liebling Gottes erkannt.“ Und von dem Tage wurde Champagne mit der Verwaltung des ganzen Hauses betraut und lag seinem Amt mit Treu und Redlichkeit ob.*)

Vergleicht man mit dieser Erzählung das Gedicht, so zeigt sich, daß Schiller hier seiner Quelle so genau gefolgt ist, wie kaum in einer andern Ballade. Hierdurch ergab sich schon sogleich für den Anfang eine Verschiedenheit im Vergleich mit der

*) Die Sage ist ihrem Hauptkerne nach sehr alt und vermuthlich orientalischen Ursprungs. Sie gehört zu den wandernden Sagen, die sich nach Zeit, Oertlichkeit und Volkscharakter mannigfach umzubilden pflegen. In Somadevan's Märchensammlung ist der zum Tod Auserſehene ein tugendreicher Brahmane; der König läßt sich von der Königin zur Einwilligung in den Mordplan bereden. Ein Koch wird beauftragt, morgen denjenigen zu schlachten, der zu ihm komme mit den Worten: „Der König wird heute mit der Königin zusammen speisen; darum bereite eilig das Mahl.“ Am andern Morgen befiehlt der König dem Brahmanen, mit diesen Worten das Mahl beim Koch zu bestellen. Auf dem Wege zum Koch begegnet der Bramahne dem Königssohn. Dieser verlangt von ihm die sofortige Besorgung eines Paars goldener Ohrringe. Der Brahmane übernimmt den Auftrag, wofür der Königssohn in die Küche geht, den Auftrag des Königs zu vollziehen, und so statt des Brahmanen geschlachtet wird. Der König erkennt, als er das Geschehene erfährt, die Wahrheit des Wortes, das der Brahmane täglich wiederholte: „Wer Gutes thut, wird Gutes, wer Böses thut, wird Böses ernten“ und bestimmt ihn zu seinem Nachfolger. Mit mehrfach abweichenden Nebenumständen spielt die Geschichte am Hofe eines ägyptischen Königs, wieder in anderer Gestalt am Hofe des Sultans Selim. Der portugiesische Geschichtschreiber Antonio de Vasconellos verlegt sie an den Hof des Königs Dionysius des Gerechten. Bei ältern französischen, italienischen und deutschen Schriftstellern kehrt sie ihren wesentlichen Zügen nach mehrmals in Versen und in Prosa wieder.

Art, wie seine Balladen gewöhnlich beginnen. Wir werden nicht mitten in die Handlung versetzt, sondern nach Art einer verstandesmäßigen prosaischen Erzählung zunächst mit der Hauptperson und ihren Verhältnissen bekannt gemacht. In dieser Beziehung nähert sich nur Hero und Leander (Str. 2—8) einigermaßen unserer Ballade. Auch weiterhin folgt die Darstellung genau dem Gang der Ereignisse; es wird nicht dem gewöhnlichen dramatischen Balladenstyl des Dichters gemäß das räumlich und zeitlich Zerstreute in Eine Scene zusammengezogen; die Handlung spinnt sich durch zwei Tage hindurch und wechselt von Ort zu Ort. Diese epische Darstellungsweise scheint hier ganz an der Stelle, da Fridolin kein streitender dramatischer Held ist, sondern sich leidend verhält; und der schlichte, ruhige, mildwarme volksthümliche Ton, der sich damit verbindet, entspricht vortrefflich der tief aus dem religiösen Volkssinne geschöpften Grundidee des Ganzen: Die fromme Unschuld steht unter Gottes Schutz, und boshafte Verläumdung gräbt sich selbst eine Grube. Verzichtete nun der Dichter hier auf die Herstellung einer scenischen Einheit, so bewahrte er dafür um so sorgfältiger die Continuität der Handlung. Aus diesem Grunde schon schildert er uns nicht den grauenvollen Untergang des Verleumders, wie dies in andern Darstellungen der Sage ausführlich geschieht; er hätte zu diesem Zweck den Haupthelden des Stücks auf einige Zeit verlassen und so die Stetigkeit der Erzählung stören müssen. Doch mag auch, wie Hoffmeister bemerkt, die Schilderung solcher Mordscenen dem Zartgefühl des ideell gestimmten Dichters widerstanden haben; er pflegte dergleichen der ahnenden Phantasie des Lesers zu überlassen, und dieser nur durch einen flüchtig andeutenden Zug, wie hier durch die Verse „Und grinzend zerren sie den Mund u. s. w." (Str. 25, V. 5 ff.) einen Anstoß zu geben. Nach den einleitenden drei ersten Strophen tritt zuerst Robert in den Vordergrund, dann mit Str. 11 der Graf; von

Str. 16 an bis zu Ende bildet Fridolin die Hauptfigur, und sein Gegner Robert tritt ganz zurück. Hier schreitet überall die Handlung stetig und rasch fort mit Ausnahme der weitläufigen Schilderung der Messe. Der Dichter hat sich ihrer kunstreich als eines retardirenden Motivs bedient, ähnlich wie im Taucher der Stelle: „Und stille wird's über dem Wasserschlund u. s. w.;" während dieser harmlosen Vorgänge im Vordergrunde spielt sich hinter den Coulissen eine grausige Handlung ab.

Ueberblicken wir die wenigen und kleinen Veränderungen, die Schiller an dem überlieferten Stoffe vornahm, so fällt zunächst die Verlegung des Schauplatzes nach dem Elsaß auf. Vielleicht rückte ihn der Dichter von französischem Boden auf ursprünglich deutschen, um seinem Helden wenigstens, in welchem sich die deutsche Tugend frommer Pflichttreue so rührend darstellt, einen deutschen Namen, und zwar einen bedeutungsvollen beilegen zu können; denn Fridolin ist das schweizerische Diminutiv für Fried oder Gottfried, auch der Name eines Heiligen. Den Namen Robert wählte der Dichter wohl, wie Vorberger bemerkt, weil dieser (aus Rupprecht entstandene) Name für böse Menschen überhaupt, besonders für böse Jäger beliebt war, wie denn auch der Jägerbursche in Schiller's „Verbrecher aus verlorner Ehre" Robert heißt, und der „Freischütz" bei den Franzosen Robert du bois genannt wird. Daß es im Elsaß nie Grafen von Saverne oder Zabern gegeben hat, ließ sich der Dichter nicht anfechten, oder wußte es auch vielleicht nicht. Wie dem Grafen, so gab er auch der Gräfin einen an das französische anklingenden Namen: Kunigonde (Cunégonde). Götzinger hebt hervor, daß unsere Ballade die einzige von Schiller ist, in welcher alle Hauptpersonen Namen haben, so wie es auch diejenige ist, worin die Charaktere die meiste Individualität besitzen. — Ein Zusatz zu dem überkommenen Stoffe sind die Verse (Str. 10), die Fridolin geschrieben haben soll. Dem

Dichter mochte mit Recht die Motivirung der Leichtgläubigkeit des Grafen, wie sie in der Quelle vorlag, unzureichend erscheinen; er erdachte daher dieses Motiv. Ob aber dasselbe dem schlichten Charakter des Märchens recht angemessen sei, darf man mit Götzinger bezweifeln. Eine andere kleine Abweichung von der Quelle zeigt Str. 13, wo der Graf, statt an den Hochöfner, sich an zwei Knechte wendet. Schiller suchte vermuthlich dadurch der Abkürzung wegen das in der Quelle erzählte Zugesellen eines zweiten gleich boshaften Kameraden zu umgehen. Einen Uebelstand aber, der schon in der Quelle lag, ließ er dabei unberücksichtigt. Wie Rétif von mehreren Eisenhämmern spricht, die der Graf besaß, so auch Schiller in Str. 11, V. 3 („in hoher Oefen Gluth"); wenn der Graf nun bloß den beiden bei einem der Hochöfen dienenden Knechten den Auftrag ertheilt hat, so mußte er dem Fridolin den rechten Ofen näher bezeichnen. Als eine beifallswürdige Aenderung ist es zu betrachten, daß in Str. 17, V. 4 statt des eigenen Unwohlseins der Gräfin die Krankheit ihres Sohnes eingeführt ist.

Hoffmeister tadelt es, daß die Gräfin ihrem Diener aufträgt, für sie die Messe zu hören, und Fridolin sich doch nicht durch diesen Auftrag, sondern durch ein Sprüchwort (Str. 19, V. 1 f.) bestimmen läßt, in das Gotteshaus zu treten. „In der Kirche selbst," sind Hoffmeisters Worte, „ist er des eigentlichen Zweckes, warum er hineingehen sollte, gar nicht mehr eingedenk; wenigstens wird es nachher nur beiläufig gesagt, daß er für die Gräfin gebetet habe, was zum Theil wohl unterwegs nach der Eisenhütte geschehen sein mochte. So wird die Rettung der Unschuld einmal durch die treue Befolgung jenes frommen Spruchs, und das andere Mal durch die Anhänglichkeit an seine Gebieterin bewirkt. Es ist nicht zu läugnen, daß durch diesen Widerspruch der Motive der Eindruck auf den Leser getrübt wird." Nach meiner Beobachtung nehmen unbefangene Leser an

dieser Stelle keinen Anstoß. Wenn Fridolin in Str. 19 beim Eintritt in's Gotteshaus die Worte spricht: „Dem lieben Gotte weich nicht aus u. s. w.," so geschieht dies wohl nur des zufälligen Zusammentreffens wegen, daß der liebe Gott ihn rief, eben als sein Weg ihn am Gotteshause vorbeiführte, oder vielleicht auch, um ein leises Bedenken darüber, daß er mit der Ausführung des vom Grafen erhaltenen Auftrags zögere, zu beschwichtigen. Letzteres ist nicht unwahrscheinlich, da in Str. 20 ein Spruch eingestreut ist, aus dem der Wunsch nach Selbstberuhigung noch deutlicher hervorblickt: „Das ist kein Aufenthalt, was fördert himmelan."

Die bewundernswürdige Kunst in der Schilderung äußerer Erscheinungen, von der uns Schiller besonders in seinen Balladen so viele Proben gegeben, zeigt sich in unserm Gedichte an dem Gemälde des Eisenhammers (Str. 11 f.), das ein würdiges Gegenstück zur Beschreibung des Strudels im Taucher bildet. Hier wie dort ist die Sprache reich an onomatopoetischen Elementen, z. B. in Str. 11, V. 7 f., wo neben anderm die Alliteration der Lippenbuchstaben (Funke, Bälge, blasen, Felsen, verglasen) kräftig wirkt, und in Str. 12, V. 5 f., wo die an sich unschöne Häufung harter Consonanten (Werke, klappern, Nacht, Tag, Takt, pocht) eben so ausdrucksvoll ist, als etwa im Lied von der Glocke in den Versen:

> Und treiben mit Entsetzen Scherz;
> Noch zuckend mit des Panthers Zähnen
> Zerreißen sie des Feindes Herz.

Ueber einzelnes das Sprachliche und Sachliche Betreffende bemerken wir Folgendes: In Str. 1 ist der Zusammenhang zwischen V. 5 und 6 f. dieser: Die Gräfin war eine sanfte und gute Dame, und so mußte ihrem Diener der Gehorsam leicht werden; aber auch wenn er eine launische und übermüthige Ge-

bieterin gehabt hätte, würde er doch um Gottes willen ihre Befehle freudig erfüllt haben, nach der Vorschrift 1. Petri 12, 18: „Ihr Knechte, seid unterthan mit aller Furcht den Herren, nicht allein den gütigen und gelinden, sondern auch den wunderlichen." — „Die Vesper" in Str. 2, V. 2 bezeichnet, wie im Glockenlied (V. 272: „Ledig aller Pflicht, hört der Bursch die Vesper schlagen.") die Abendstunde, wo in katholischen Kirchen das Angelusläuten beginnt. Die Auslassung des Pronomens am Anfange von V. 7 („Und meinte") ist ganz im Charakter der volksthümlichen Erzählung und kehrt im Gedichte mehrmals wieder. Den Ausdruck „seiner Pflicht zu fehlen" hält Götzinger für entsprechend dem Luther'schen „des Weges fehlen"; ich glaube, daß Pflicht als Dativ aufzufassen und die Construction der französischen in manquer à son devoir nachgebildet ist, wie denn französirende Wendungen bei Schiller nicht selten sind. — In Str. 4 ist die Beziehung der abgekürzten Adjectivsätze „rasch zur That u. s. w. (V. 5 f.) auf den Dativ „Grafen" mißfällig; auch stört es, daß „Rath" durch keine Flexionssylbe sich als Dativ kennzeichnet. Der Adverbialsatz in V. 7 („Als einst vom Jagen heim sie kamen") hinkt allerdings etwas nach; aber solche kleine Nachlässigkeiten charakterisiren die Volkssprache. Ebenso verhält es sich mit dem Asyndeton des Schlußverses der Strophe. — In Str. 6 ist vielleicht dem Dichter unbewußt eine schöne Alliteration der Lippenbuchstaben in V. 3 und 4 entstanden (werde, Weib, bau'n, beweglich, wie, Well), die das wellenartig Schwankende der Weibertugend darstellt. Ebenso ausdrucksvoll sind die sprachlichen Elemente in V. 5 (Leicht, locket, Schmeichlers, Mund). — In Str. 10 ist die Zusammenziehung der Sätze in V. 2—4 mit dem Relativsatz in V. 1 allerdings gegen die Regeln der Syntax, findet aber in dem volksthümlichen Ton der ganzen Sprache unsers Gedichts einige Entschuldigung. Göthe hat sich diese Verbindungsweise mehrfach

in Versen und in Prosa erlaubt. „Befahren" (V. 8) kommt auch bei Logau, Opitz, Paul Flemming, Bodmer u. A. im Sinne von befürchten vor, auch noch an einer andern Stelle bei Schiller; s. Hoffmeister's Nachlese IV, S. 523: „Dasjenige in uns, was nicht Natur, was dem Naturgesetz nicht unterworfen ist, hat von der Natur außer uns, als Macht betrachtet, nichts zu befahren. — In Str. 14, V. 7 ist „schicken sich" nach älterer Sprechweise für schicken sich an gebraucht; vgl. Luther (Richt. 20, 20): „Sie schickten sich zu streiten." — Die Redeweise „Der Herr, der spricht" in Str. 15, V. 5, die der volksthümlichen Ballade so geläufig und z. B. bei Uhland sehr gewöhnlich, wird sich bei Schiller kaum noch einmal nachweisen lassen. — In Str. 17 ist der Ausdruck im Schlußverse wunderlich genug. Des Dichters Sinn war wohl nur: Denkst du im stillen Gebete reumüthig deiner Sünden und bittest um Vergebung derselben, so schließe auch mich in dieses reuige Gebet ein, daß auch mir der Segen dieses Gebets (oder vielleicht specieller aufgefaßt: der Segen des Meßopfers) zu Theil werde. — In Str. 18, V. 5 ist „von dem Glockenstrang" ein sehr müßiger Zusatz zu „hellschlagend", und würde noch unschicklicher sein, wenn man ihn zu „tönt" bezöge. Die leider eingedrungene Form „ladet" (V. 8) für lädt ist ebensowenig zu billigen, als das häufig vorkommende Imperfect ladete für lud; Jean Paul hatte Recht, wenn er besonders den Dichtern darüber zu wachen empfahl, daß kein Zeitwort dem Bereich der starken Conjugation entzogen werde. „Zum Sakramente," der h. Messe, die nicht bloß für den das Abendmahl genießenden Priester, sondern auch mittelbar für den geistig daran participirenden Hörer ein Sakrament genannt werden kann. — In Str. 19 bezeichnet der Dichter noch bestimmter, als es in der Quelle geschieht, die Ernte als die Zeit der Handlung, um die Abwesenheit aller Chorgehülfen schärfer zu motiviren und die

thätige Rolle des Messedieners an Fridolin übertragen zu können. So wünschenswerth hier ein retardirendes Moment war, so mißlich würde es gewesen sein, wenn durch die Schilderung der Messe Fridolin etwas in den Hintergrund getreten wäre. Nun aber bleibt er recht an der Spitze der Handlung, und wir werden es bei der Anmuthigkeit der Beschreibung kaum gewahr, daß wir so lange hingehalten werden. — Beim Ankleiden des Priesters in Str. 20 hebt Schiller unter den Bekleidungsstücken nur die Stola, ein schmales Stück Seide, Goldstoff oder dgl., das der Priester über die Schultern hängt, und das Cingulum, den Gürtel, hervor, gewöhnlich eine weiße Schnur, womit der Priester das weite Untergewand, die Albe, aufgürtet, läßt aber die beiden Hauptstücke, die Albe selbst und die Kasel (das Oberkleid) unerwähnt. Der Ausdruck „hängt dienend um" paßt nicht gut beim Cingulum. — In Str. 22 befremdet V. 7 „Und Alles kniet u. s. w.", da Str. 19 uns die Leere der Kirche geschildert hat, wie sie in der Erntezeit herkömmlich ist. — Das Reinigen des Heiligthums in Str. 24 erscheint als eine zu weit getriebene Zögerung, wenn man darunter das Reinigen der Kirche versteht; Schiller hatte dabei wohl nur die Sakristei im Sinne. Die arglose Heiterkeit, womit Fridolin dann (V. 5 f.) den Eisenhütten zueilt, bildet einen ergreifenden Contrast zu dem schrecklichen Schicksal, das der Leser ihm noch bevorstehend denkt. „Die Zahl zu füllen" (V. 7) läßt voraussetzen, daß er sich gleich Anfangs eine bestimmte Zahl Vaterunser für die Gräfin aufgegeben habe, zu welcher er in der Messe bei den Sakristangeschäften nicht hinreichende Zeit fand; es stimmen dazu nicht gut die vier Rosenkränze in Str. 27. — In Str. 29, V. 7 f. sehen wir den Grafen von Fridolin's Unschuld vollkommen überzeugt; er fordert nicht etwa noch nähere Aufklärung wegen der Verse. Der Dichter hat wohlgethan, darüber wegzuspringen, da besonders gegen das Ende eines

Gedichtes das poetische Licht sich wie in einem Brennpunkt sammeln muß.

An Varianten bietet der Musenalmanach:

Str. 3, V. 8. Hing an den anmuthsvollen Zügen.
Str. 13, V. 1. Und zwoen Knechten winket er,
Str. 18, V. 4. Erreicht in schnellem (statt im schnellen) Lauf,
Str. 29, V. 1 ff. „Und Robert?" fällt der Graf ihm ein,
Wird glühend und wird blaß,
„Sollt' er dir nicht begegnet sein?
Ich sandt' ihn doch die Straß'."

Schließlich folge noch Körner's, und gelegentlich auch Göthe's und Humboldt's Urtheil über unser Gedicht. Körner zählte es zu seinen Lieblingsstücken. Schiller sprach darüber in einem Briefe an ihn (vom 20. Oktober 1797) seine Freude aus und fügte hinzu: „Der Gang nach dem Eisenhammer ist für mich ein neues Genre gewesen, an das ich mich nicht ohne Furcht wagte; ich bin nun neugierig, was die zwei andern aus meinem kritischen Kleeblatt, Göthe und Humboldt, dazu meinen werden." Göthe urtheilte nicht minder günstig als Körner. „Den Almanach," schrieb er den 30. Oktober aus Tübingen, „haben wir erst hier erhalten und uns besonders über den Eisenhammer gefreut. Sie haben kaum etwas mit so glücklichem Humor gemacht, und die retardirende Messe ist von dem besten Effect." Humbolbt dagegen konnte, wie aus einem Briefe von Körner erhellt, „Fridolin's nordischer Frömmigkeit keinen Geschmack abgewinnen." Körner ließ sich aber dadurch nicht irren, und gab in einer ausführlichen Kritik des Almanachs folgendes Urtheil ab: „Der Gang nach dem Eisenhammer hat für mich einen besondern Reiz durch den Ton der christlich-katholisch-altdeutschen Frömmigkeit, der mit allen seinen Eigenthümlichkeiten durch das Ganze der Erzählung gehalten ist. Von dieser Seite ist es ein treffliches Gegenstück zu Göthes indischer Legende.

Die Idee einer besondern göttlichen Vorsehung, die nur leise angedeutet ist, gibt diesem Gedichte etwas Herzliches, dem auch die hartnäckigste Starkgeisterei nur mit Mühe widersteht. Eine der schwersten Aufgaben war die Beschreibung der kirchlichen Gebräuche, wo das Ausmalen charakteristischer Züge so leicht dem Spott Blößen geben konnte. Und gleichwohl hast du nach meinem Urtheil Alles geleistet, was man fordern kann. Ich habe das Gedicht mehrmals vorgelesen — wobei ich immer auch den leisesten Mißton am leichtesten wahrnehme — und nie bin ich auf eine Zeile gestoßen, die mich aus der Stimmung gebracht hätte. Es bleibt mir immer eins der liebsten Produkte."

---

64. Der Graf von Habsburg.

1803.

Dieses Gedicht, unter Schiller's Balladen im engern Sinne die letzte, entstand in der ersten Hälfte des Jahrs 1803 und gehörte zu den „poetischen Fabrikaten," die Schiller einem Briefe vom 24. Mai 1803 an Göthe beifügte. Sie ging aus den Vorstudien zum Tell hervor, wie der Kampf mit dem Drachen aus den Vorstudien für die Malteser entsprungen war. Als seine Quelle bezeichnet Schiller selbst in einer Anmerkung den Historiker Tschudi, der in seinem Chronicon Helveticum unter dem J. 1266 erzählt, wie Graf Rudolph von Habsburg mit dem Abt Berchtold von St. Gallen um Lehngüter in Streit war, und dann so fortfährt:

„Dero Zeit reit Graf Rudolf von Habsburg (harnach Künig) mit sinen Dienern uffs Weid-Werck gen Beitzen und Jagen, und wie er in ein Ouw kam allein mit seinem Pferdt, hört er ein Schellen klingeln: Er reitet dem Geton nach durch

das Gestüd*) zu erfaren, was das wäre. Do fand Er ein Priester mit dem Hochwürdigen Sakrament, und sin Meßner, der Im das Glögli vortrug; do steig Graf Rudolf von sinem Pferdt, kniet nider und tet dem Heiligen Sakrament Reverenz. Nun was es an einem Wässerlin, und stellt der Priester das H. Sakrament nebend sich, fing an sin Schuh abzeziehen, und wölt durch den Bach (der groß uffgangen) gewaten sin: dann der Stäg durch Wachsung des Wassers verrunnen was. Der Graf fragt den Priester: wo er uß wölt? Der Priester antwurt: Ich trag das H. Sakrament zu einem Siechen, der in großer Kranckheit ligt, und so ich an diß Wasser kumen, ist der Stäg verrunnen, muß also hindurch waten, damit der Kranck nit verkürzt werd. Do hieß Graf Rudolf den Priester mit dem Hochwürdigen Sakrament uff sin Pferdt sitzen, und damit bis zum Krancken faren, und sin Sach ußrichten, damit der Kranck nit versumbt werd. Bald kam der Dienern einer zum Grafen, uff deß Pferdt saß Er und fur der Weidny nach. — Do nun der Priester wider heim kam, bracht Er selbs Graf Rudolfen das Pferdt wider mit großer Danckſagung der Gnaden und Tugend, die Er Im erzeigt. Do sprach Graf Rudolf: Das wöll Gott niemmer, daß ich oder keiner miner Dienern mit Wüssen das Pferdt überschrite, daß min Herrn und Schöpffer getragen hat. Dünkt Üch, daß Irs mit Gott und Recht nit haben mögend, so ordnend Ir es zum Gottzdienst. Dann ich habs dem geben, von dem ich Seel, Lib, Eer und Gut zu Lechen hab. Der Priester sprach: Herr, nun wöll Gott Eer und Würdigkeit hie im Zit und dorten ewigklich an Üch legen! — Am folgenden Morgen reit Rudolf in ein Kloster. Dort sagt ihm die Klosterfrau: Deß wird der allmächtig Gott Üch und Üwer Nachkommen hinwider begaben, und söllend fürwar wüssen, daß Ir und

---

*) „Gestüd“ (Gestäude) kommt noch bei Opitz für Gesträuch vor.

üwer Nachkommen in höchste zitliche Eer kommen werdend. — Der Priester ward Kaplan des churfürstlichen Ertz-Bischoffs von Mainz, und hat Im und andern Herren von solcher Tugend, ouch von Mannheit dieses Grafen Rudolf so dick angezeigt, daß sin Nam im ganzen Rich rumwürdig und bekannt ward. Deß Er harnach ze Römischen Künig erwelt ward."

Die Begebenheit ereignete sich wahrscheinlich unfern Neu-Habsburg, dem Lieblingsaufenthalte Rudolfs, einer Veste, von der nur noch wenige Ueberbleibsel vorhanden sind. In dem benachbarten Pfarrdorfe Meggen ist die Geschichte mit der Gegend von Meggen als Hintergrund in einem Gemälde des Beinhauses dargestellt, mit den beigefügten Versen:

Steh Leser still; in wenig Wort
Betracht dies Gemähl und lehrne,
Wie Habsburg Graf an diesem Ort
So Gott als Priester ehre.
Sein Pferdt giebt er dem Pfarrer
Und macht ihn zu reiten,
Empfangt zum Lohn die Kaisers-Kron
In kurz erlebten Zeiten.

Calderon hat den Stoff zweimal behandelt: in dem Vorspiel „Die Arche Gottes in der Gefangenschaft" und als Episode in dem Auto sacramental „Die zweite Verherrlichung Oestreichs." Als eine Probe aus dem letztern folge die Stelle, wo vom Grafen erzählt wird:

Diesem, auf der Jagd verloren
In so kalter Nacht, so finstrer,
Als nur je die Alpen sahen,
Wo mit Hochfluth ihm die Bäche
Und mit glüh'ndem Strahl die Wolken
Untergang zu drohen schienen,

Ward zum Leitstern in dem Kampfe
Eines fernen Lichtleins Schimmer.
Dies verfolgend und erreichend,
Fand er einsam einen Priester,
An der Brust das Sakrament,
Einem Kranken es zu bringen
Fern nach abgelegner Hütte.
Kaum das Rudolph es erblickte,
Als sogleich mit frommer Andacht
Er vom Rosse sprang und knieend
Niedersank um anzubeten.
Auf den Sattel dann den Priester
Hebend, schritt er, Gottes Knappe,
Nebenher, in seiner Linken
Jenes Licht, indeß die Rechte
Hielt die Stange des Gebisses u. s. w.

Was die Grundidee betrifft, so liegt unsre Ballade dem christlichen Volkssinne nicht minder nahe, als die zuletzt besprochene. Fromme Demuth mit hohem irdischen Glück belohnt, gute That und Vergeltung von der Vorsehung sichtbar vor uns verknüpft — das ist so recht aus der Tiefe christlicher Denkart geschöpft. Dafür ist die Idee um so weniger Schiller's sonstiger Denkweise entsprechend. In den Thatsachen der Weltgeschichte dem Gange der Vorsehung nachzuspüren, war ihm fremd. Trotzdem hat er das Ganze mit Liebe und Wärme ausgeführt, und die Ballade verdient vollkommen den lebhaften Beifall, den sie gefunden.

Im Grundcharakter mit dem Gange nach dem Eisenhammer übereinstimmend, weicht sie in der Behandlungsweise des Gegenstandes ganz von ihm ab und zeigt uns wieder Schiller's dramatischen Balladenstyl. Folgte er dort einfach dem Gange der Erzählung, wie er in der Quelle vorlag, so dichtete er hier die Scene zu Aachen, das Auftreten des Sängers, die Identität desselben mit dem Priester hinzu, vereinigte dadurch zwei einander

fern liegende Zeiten, die Prophezeiung und ihre Erfüllung, die edle That und ihren Lohn in Einen begrenzenden Rahmen, und brachte so eine scenische Einheit und Abrundung, ähnlich wie im Kampf mit dem Drachen, hervor. Augenscheinlich geschah es gleichfalls der scenischen Einheit wegen, daß er die Prophezeiung nicht der Klosterfrau, sondern dem Priester in den Mund legte; und hierin traf er, gewiß ohne es zu wissen, mit Calderon zusammen. In der Darstellung des aus Tschudi Geschöpften hielt er Einiges fast wörtlich bei, z. B. Str. 3, V. 3: „Auf's Waidwerk hinaus" und V. 6 f.: „Und als er ... in eine Au kommt geritten." Tschudi erwähnt indeß dort nichts von einer Gemsenjagd, und sie ist auch kein glücklicher Zusatz des Dichters, da man beim Gemsenjagen keine Pferde gebraucht. Man könnte zur Rechtfertigung des Dichters sagen wollen, Rudolph sei nur bis zu dem Orte, wo man die Gemsenjagd abhalten wollte, geritten; allein Str. 9, V. 6 „Und er selber auf seines Knappen Thier u. s. w." zeigt, daß der Dichter es nicht so gemeint hat.

Gegen den Schluß des Gedichtes hat Hoffmeister Bedenken erhoben. „Was brachte," fragt er mit Beziehung auf die fünf letzten Verse, „diese allgemeine Rührung und religiöse Erhebung der Gemüther hervor? Doch wohl weniger jener unbestimmte Glückwunsch, daß der Graf zu Ehren kommen werde hier und dort, als die bestimmte Prophezeiung von den sechs Kronen der Töchter. Diese letztere müßte also bei der Krönung Rudolphs schon in Erfüllung gegangen sein, wenn ihre Erwähnung einen solchen Eindruck hervorbringen konnte. Aber wie kann uns der Dichter glauben machen, daß schon bei Rudolphs Krönung alle seine sechs Töchter mit Königen und Fürsten vermählt gewesen seien, da diese Vermählungen doch erst in Folge der Thronbesteigung ihres Vaters stattfanden? Waren die Töchter damals *noch nicht* verheirathet, so steht die Hinweisung auf sie ziemlich

müßig da. Die Thränen des Vaters und das göttliche Walten sind nur dann gehörig motivirt, wenn des Kaisers Töchter schon damals alle vermählt waren, was sie nicht sein konnten. Der Dichter begeht hier nicht allein einen Anachronismus, sondern muthet uns auch eine innere Unwahrscheinlichkeit zu, welche sogar dem schlichten Verstand sogleich anstößig und unbequem auffällt." Hierauf entgegnen wir: Als der Priester dem Grafen prophezeite, daß seine sechs Töchter sechs Kronen in sein Haus bringen würden, da war es nicht wohl zu denken, wie dies in Erfüllung gehen könnte. Wie sollten Fürsten und Könige dazu kommen, sich um die Töchter eines Grafen und zwar um sämmtliche zu bewerben? Jetzt auf einmal zeigt sich dem überraschten Blick nicht bloß die Möglichkeit der Erfüllung, sondern die größte Wahrscheinlichkeit, ja fast die Gewißheit. Der Graf ist Kaiser geworden, der erste Herrscher der christlichen Welt; um die Hand seiner Töchter werden sich die mächtigsten und angesehensten Fürsten bewerben. Ohne Zweifel ist die Thronbesteigung, wie Hoffmeister bemerkt, die Bedingung jener prophezeiten Vermählungen; aber sie ist zugleich dem tiefergriffenen Kaiser, dem zuhörenden Volke, dem Leser des Gedichtes ein Unterpfand, daß sich die Prophezeiung ganz erfüllen werde. Das Unwahrscheinliche, die Thronbesteigung, ist geschehen; das hieraus mit Wahrscheinlichkeit, ja mit Nothwendigkeit sich Ergebende, die Vermählung der Töchter mit Königen und Fürsten, wird von der erregten Phantasie des Volkes, wie des Lesers anticipirt; und so scheint mir der Dichter gegen den Vorwurf eines innern Widerspruchs vollkommen gerechtfertigt.

Der sprachliche Ausdruck des Gedichtes ist gehoben, dem lyrischen Gedankenschwunge entsprechend. Zu diesem paßt auch das lebendige anapästisch-jambische Metrum, wobei jedoch der Dichter mit den Anapästen zu frei verfahren, z. B. in Str. 4, V. 2 und 5 „Trat der Sänger" und Süßer Wohllaut,

deren zwei erste Sylben als Pyrrhichien zu lesen sind. Bei „Süßer“ ist der Fehler um so störender, als der Sinn eine stärkere Betonung des Wortes fordert. Die zweitheilige, aus einem vier- und einem sechsversigen System zusammengesetzte Strophe bildet ein schön geschlossenes Ganzes.

Zu den einzelnen Strophen bemerken wir noch Folgendes: Str. 1, V. 1 Aachen war Krönungsstadt der deutschen Könige bis zu Maximilian II. V. 3 „Heilige Macht“ nach dem Homerischen ἱερὸν μένος (Ἀλκινόοιο) Od. VII, 167, bei Voß:

Aber die heilige Macht des Alkinoos sprach zu dem Herold.

V. 4. Die Krönung fand am 24. Oktober 1273 statt. V. 7. Die Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier führten schon seit alter Zeit die erste Stimme auf den Reichstagen, seit Otto IV. bestanden auch vier erbliche weltliche Erzämter; aber erst 1356 erhielten „Die Wähler, die sieben“ jeder sein stehendes Hofamt, und zwar in folgender Reihe: Der Erzbischof von Mainz als des Reichs Erzkanzler, der Erzbischof von Trier als Kanzler von Burgund, der Erzbischof von Köln als Kanzler von Italien, der Pfalzgraf am Rheine als Reichs-Truchseß, der beim Krönungszug den Reichsapfel trug und beim Mahl die Schüsseln aufsetzte, der Herzog von Sachsen als Reichs-Marschall, der das Schwert vortrug und den Stall besorgte, der Markgraf von Brandenburg als Reichs-Kämmerer, der das Scepter vortrug, dem Kaiser das Waschwasser reichte und das Hauswesen besorgte, der König von Böhmen als Reichs-Schenk, der den Becher auftrug. Daß Böhmen sein Erzamt bei Rudolphs Kaiserkrönung nicht ausübte, war dem Dichter, wie er selbst in einer Anmerkung sagt, nicht unbekannt. In V. 8 vergleicht Schiller die sieben Kurfürsten mit den Planeten, deren im Alterthum gleichfalls sieben gezählt wurden. Allein des Dichters Vorstellungsweise ist doch nicht alterthümlich. Man dachte sich

damals die Sonne und den Mond auch als Planeten, nicht aber die Erde, um die sich nach der Vorstellung jener Zeiten alle Planeten bewegten. Zu V. 6 „des perlenden Weins" vgl. die Bemerk. zum Siegesfest, Str. 9. — Str. 2, V. 1 „Balkon" steht hier nicht in seiner gewöhnlichen Bedeutung für Altan, sondern für die oben im Saal herumlaufende Galerie. V. 6 „die kaiserlose, die schreckliche Zeit" ist das sogenannte Interregnum. Seit dem Tode Friedrichs II. war Deutschland der größten Verwirrung preisgegeben. Wilhelm von Holland, Konrad IV., Alphons von Kastilien, Richard von England waren Herrscher ohne Kraft und Ansehen. Das Adjectiv „die kaiserlose" steht eigentlich ebenso appositionell, wie das Adjectiv in „die Stimme, die rufende" (Bürgschaft Str. 7, V. 3). Noch freier sagt Göthe: „Das mühsam geholte, das Bier" (Der getreue Eckart, Str. 1). — Str. 3. Auf die Aehnlichkeit der Stelle V. 3 ff. mit dem Anfange des Gedichts Die vier Weltalter haben wir dort schon aufmerksam gemacht. — Zu Str. 5 vgl. Odyss. I, 346:

Und der verständige Jüngling Telemachos sagte dagegen:
Meine Mutter, was tadelst du doch, daß der liebliche Sänger
Uns erfreut, wie das Herz ihm entflammt wird? Nicht ja den Sänger
Dürfen wir, sondern allein Zeus schuldigen, welcher es eingibt
Allen erfindsamen Menschen, und so wie er will sie begeistert.

Was hier Telemachos dem Zeus, das schreibt der Kaiser in Str. 5 „der gebietenden Stunde", oder, wie Schiller es anderswo ausdrückt, der Macht, der Gunst des Augenblickes zu. Denselben Gedanken spricht der Dichter allegorisch in dem Mädchen aus der Fremde (Str. 2) aus, wo ebenfalls vom unerklärlichen Kommen und Schwinden der dichterischen Begeisterung die Rede ist. Vgl. noch die Macht des Gesanges Str. 1 und zu V. 5 f. Johannes 3, 8: „Der Wind bläset, wo er will, und du hörest sein Sausen wohl, aber du weißt nicht,

von wannen er kommt und wohin er fähret u. s. w." — In Str. 7, V. 2 ist „entblößet" als Partizip, nicht etwa als ein dem „neiget" (V. 1) beigeordnetes Präsens aufzufassen. — In Str. 9, V. 6 hat man den Ausdruck „Vergnüget des Jagens Begier" mit Unrecht anstößig gefunden. Will man vergnüget auch nicht für befriedigt, mit dem es ursprünglich verwandt ist (Genüge thun, genügen) gelten lassen, so kann man die Zusammenstellung doch immer noch rechtfertigen; sagt man doch auch einer Begierde schmeicheln. — Str. 11, V. 7 ff. Rudolph's sechs Töchter wurden in der That später theils mit Fürsten, theils mit Königen vermählt. — Str. 12, V. 6 f. erinnert an eine Stelle in der Jungfrau von Orleans I, 10, wo der weinende König gleichfalls sein Gesicht verbirgt, und an Odyss. VIII, 83, wo Odysseus beim Liede des Demodokos vom Streit des Achilleus mit ihm sein Antlitz mit dem Purpurgewande verhüllt.

---

65. Der Handschuh.

1797.

Ein Brief Schiller's an Göthe vom 18. Juni 1797 meldet, daß er seit des Freundes Abreise (von Jena, den 16. Juni) etwas Weniges poetisirt habe: ein kleines Nachstück zum Taucher, wozu er durch eine Anekdote in St. Foix's Essay sur Paris ermuntert worden sei. Diese findet sich in Band I. unter der Ueberschrift Rue des Lions, près Saint-Paul und lautet: „Eines Tages, als Franz I. einem Kampf seiner Löwen zusah, ließ eine Dame ihren Handschuh fallen und sagte zu de Lorges: Wollt Ihr mich glauben machen, daß Ihr mich so liebt, wie Ihr mir alle Tage schwört, so hebt mir den Handschuh auf. De Lorges *steigt* hinab, hebt den Handschuh aus der Mitte der schrecklichen

Thiere auf, steigt wieder zurück, wirft ihn der Dame in's Gesicht (le jette au nez de la Dame), und wollte sie nachher nie wieder sehn, ungeachtet vieler Anträge und Neckereien von ihrer Seite." Die letzte Hand legte Schiller nach seinem Notizenkalender am 19. Juni an das Gedicht.

Die Frage nach der historischen Wahrheit der Erzählung geht eigentlich den Interpreten nichts an; doch sei erwähnt, daß auch Brantome in seinem Leben galanter Damen dieselbe Geschichte erzählt. Möchte man nun hiernach glauben, die Erzählung beruhe auf einer wirklichen Thatsache, so macht dagegen ein andrer Umstand es wahrscheinlich, daß sie zu der Gattung der wandernden Sagen gehört. Eine ganz ähnliche Anekdote wird nämlich von einem spanischen Ritter Don Manuel Ponce de Leon, am Hofe des Königs Ferdinand des Katholischen, und einem Edelfräulein der Königin erzählt; und so bekannt war die Geschichte in Spanien, daß selbst kurze Anspielungen darauf in Romanen und Schauspielen (im Don Quixote, bei Calderon, Lope de Vega u. A.) gemacht werden konnten.

Schiller nannte den Handschuh eine Erzählung, und deutete damit, wie Götzinger meint, die Theorie an, nur eine Erzählung in Strophenform könne Ballade heißen. Beifallswürdiger scheint mir Hoffmeister's Ansicht, daß Schiller von jeder Ballade eine allgemeine Idee gefordert, und eben, weil unserm Stück ein solcher höherer Grundgedanke fehlt, es nur eine Erzählung genannt habe. Göthe fand die Bezeichnung „Nachstück zum Taucher" im obenerwähnten Briefe passend. „Ich lege," heißt es in seinem Antwortschreiben, „den Handschuh wieder bei, der zum Taucher wirklich ein artiges Nach- und Gegenstück macht, und durch sein eigenes Verdienst das Verdienst jener Dichtung um so mehr erhöht." Nach- und Gegenstück bezeichnet das Verhältniß beider Gedichte zueinander

noch erschöpfender, da sie in einigen Zügen einander ähneln, in andern contrastiren. Zwei Könige, jeder von seinem Hofstaat, aus Rittern und Frauen bestehend, umgeben, — nur daß der eine wirksamer in die Handlung eingreift, sie unmittelbar hervorruft, während der andere nur den entferntern Anlaß gibt; zwei blinde, gefahrdrohende Naturgewalten, dem menschlichen Muthe gegenüberstehend, dort der Meerstrudel mit seinen verborgenen Schrecken, hier der Blutdurst wilder Bestien; zwei Liebesverhältnisse, jenes vor unsern Augen blitzschnell entstehend und durch das Opfer des Lebens besiegelt, dieses schon lange vom Gebliebten treu gepflegt, aber mit Einem Mal vor unsern Augen für immer zerrissen; zwei Liebende, jener durch Ehre und Liebe, dieser durch das Verlangen, die verletzte Ehre von kränkendem Verdacht zu befreien, in drohende Todesgefahr getrieben; dort eine Geliebte, welche den raschgewonnenen Geliebten gern retten möchte, aber eben dadurch in den Tod treibt, hier eine Geliebte, welche den treuen Anbeter muthwillig zu lebensgefährlichem Wagnisse reizt und sein Herz durch eigene Schuld verliert — so wechseln Analogien und Gegensätze miteinander.

Göthe sagt noch in seinem oben erwähnten Briefe, im Handschuh zeige sich die reine That ohne Zweck, oder vielmehr im umgekehrten Zweck (gegen den Taucher), was so sonderbar wohl gefalle. „Rein“ nennt er die That, insofern Delorges nicht, wie der Taucher, die Hand der Geliebten als Preis sich dachte; aber seinen Ausdruck verbessernd setzt er hinzu „im umgekehrten Zweck,“ weil der Ritter, gerade um den Liebesbund auf eine recht schlagende Art zu zerreißen, sich dem Wagestück unterzog. Doch ist vielleicht auch diese Auffassung nicht ganz psychologisch richtig. In dem Augenblick, wo Kunigunde durch die höhnende Aufforderung in Gegenwart des Hofes seinen Muth auf eine so schwere Probe setzte, war es zunächst *wohl nicht* der bestimmt bewußte Zweck, die Geliebte durch eine

öffentliche Züchtigung für ihre Grausamkeit zu bestrafen, was ihn in den Löwengarten hinabtrieb, sondern gekränktes Ehrgefühl und der Drang, das in ihn gesetzte Mißtrauen Lügen zu strafen. Der gerechte Zorn über Kunigunden's Unmenschlichkeit wird gedämpft, so lange es gilt dem Tod in's Auge zu schaun; aber sogleich nach überstandener Gefahr schlägt er zu heller Lohe empor, und in diesem Gefühl wirft er ihr den Handschuh in's Gesicht.

Das Metrum hat der Dichter äußerst frei behandelt: es fehlt nicht bloß eine regelmäßige strophische Abtheilung, sondern es wechseln auch Rhythmus und Verslänge sehr mannigfach. Er hat aber auch diese Freiheit trefflich benutzt, und es dürften nur wenige Gedichte aufzuweisen sein, worin sich auf gleichem Raum so viel Malerei in Lauten, Reimen, Metrum, metrischen Pausen, Wechsel des Rhythmus und der Verslänge, Satzbau u. s. w. beisammenfände. So wirkt schon gleich im ersten Abschnitt (V. 1—6), welcher uns den zum Anblick des Kampfspiels versammelten königlichen Hof schildert, sehr ausdrucksvoll das Vorherrschen der schweren, würdevollen, zur Veranschaulichung des Feierlichen geeigneten Vokale a und o im Reim, wie in den Binnenlauten. — Im zweiten Abschnitt (V. 7—16) ist die Inversion im Nachsatz, deren sich Schiller auch anderswo mit Glück bedient hat, im zweiten Verse („Auf thut sich der weite Zwinger") wirksam angewandt, dann gleich darauf das bedächtige Hereintreten des Löwen, sein stummes Umherblicken durch Metrum und Reim trefflich geschildert. Hier wirkt erstens die Verskürze, ähnlich wie im Glockenliede:

> Schwer herein
> Schwankt der Wagen
> Kornbeladen —

Dann malen auch die festauftretenden männlichen Reime „Schritt,

tritt," und zwar um so mehr, je näher sie einander folgen, so wie die rhythmischen Pausen nach „stumm, rings um." Ebenso zweckdienlich sind die weiblichen Reime („Glieder, nieder") in den Schlußversen des Abschnittes. Wie malerisch hier auch überall im Innern der Verse rhythmische Bewegung und Wortklänge sind (z. B. „Mit langem Gähnen, Und schüttelt die Mähnen"), braucht kaum angedeutet zu werden. — Der dritte Abschnitt (V. 17—32) schließt sich durch den Reimklang seines ersten Verses an den vorhergehenden Abschnitt an. So verknüpft Schiller häufig durch den Reim zwei logisch geschiedene Partien; vgl. z. B. unten V. 32 und 33, sowie V. 52 und 53. Ebenso im Lied von der Glocke:

Wächst sie in des Himmels Höhen
Riesengroß. — —
Hoffnungslos
Weicht der Mensch u. s. w.

Die Gleichklänge „Sprunge, Zunge" (V. 21 u. 27) stehen zu weit voneinander, als daß ihre Wirkung recht empfunden werden könnte. Im Manuscript hatte Schiller geschrieben: „Und leckt sich die Zunge" (V. 27). Da ihm aber Göthe berichtete, man habe beim Vorlesen Zweifel über die Zulässigkeit des Ausdrucks erhoben, gab er dem Verse die vorliegende Form. — Im vierten Abschnitt (V. 33—43) hat der Dichter an zwei Stellen das plötzliche Eintreten eines bedeutsamen Moments durch Verse, die ohne Vorschlagssylben einsetzen, dargestellt: „Zwei Leoparden auf einmal heraus und später „Richtet sich auf . . ." Die letztere Stelle besonders ist in ihrer Einfachheit fast erhaben zu nennen. Auch in diesem Abschnitte sind zwei Gleichklänge („Tatzen, Katzen") weit von einander entlegen; doch ist hier der Fehler minder bedeutend, da die Reime aus sehr markirten, lange im Ohr bleibenden

und daher weitwirkenden Klängen bestehen. — Zu den vier letzten Abschnitten (V. 44—67) haben wir nur Weniges zu bemerken. Die Abwerfung des e in Kunigund', Stund' (V. 49 u. 51) könnte als eine unnöthige Härte erscheinen; allein die weichen vollen Formen, die einen weiblichen Reim bilden, würden nicht gut zu dem scharfen Ton der Stelle passen. Anders verhält es sich im Schlußabschnitte (V. 64 u. 67), wo Kunigunde den Ritter mit zärtlichem Liebesblick empfängt.

Der drittletzte Vers des Gedichtes lautete im Musenalmanach:

Und der Ritter, sich tief verbeugend, spricht:

hatte aber ursprünglich wohl die jetzige Form. Schiller schrieb hierüber an Böttiger: „Die kleine Abänderung im Handschuh am Ende glaubte ich der Höflichkeit schuldig zu sein, obgleich das Faktum der Grobheit mir von einem sehr eleganten französischen Schriftsteller St. Foix überliefert wurde, und ich Anfangs geglaubt hatte, ein deutscher Poet dürfe darin so weit gehen, als ein französischer bel esprit." Wahrscheinlich war es Frau von Stein, die ihn zu der Aenderung veranlaßte. In einem Briefe Schiller's an sie heißt es: „Was mir Lolo von Ihretwegen über den Handschuh gesagt hat, ist gegründet, und schon der Umstand, daß ich dieses Gedicht neulich vorzulesen Bedenken trug, beweist, daß Sie Recht haben. Ich werde also die Stelle ändern, an der Sie Anstoß nehmen." Später jedoch kehrte Schiller zu seiner ersten Ansicht zurück und schrieb wieder: „Und er wirft ihr den Handschuh in's Gesicht." Hoffmeister's Rechtfertigung dieser Rückerinnerung läßt nichts zu wünschen übrig. „Jene tiefe Verbeugung des Ritters," sagt er, „in Verbindung mit seinen nachfolgenden Worten kann doch nichts Anderes als eine kalte Verhöhnung ausdrücken. Diese Ruhe der gleichgültigen Verachtung paßt nicht in seine momentane Lage, unmittelbar nach bestandener Wagniß. Die Kaltblütigkeit

ist mit der Gefahr dahin, und in dem Selbstgefühl des gerechten Zorns beschimpft er die Unmenschliche, die ihn in den Kampf, nicht mit Menschen, sondern mit Bestien „trieb“. Körner zog Anfangs die Lesart des Musenalmanachs vor „theils wegen des Ritterkostüms, theils weil dadurch die letzte Zeile mehr gehoben werde.“ Als er später in der Gedichtsammlung die jetzige Form des Verses eingeführt oder wiederhergestellt fand, meinte er, es ließe sich wohl noch streiten, ob die Verbeugung oder das Werfen in's Gesicht besser sei. Letzteres passe vielleicht mehr für den Menschen, Jenes mehr für den Ritter.





